

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Procesos de subjetivación a través de la piel como experiencia artística
contemporánea desde los años 60**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Patricia Sádaba Alcaraz

Directora

Mercedes Replinger González

Madrid, 2018

© Patricia Sádaba Alcaraz, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Procesos de subjetivación a través de la Piel
como experiencia artística contemporánea desde los años 60**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Patricia Sádaba Alcaraz

DIRECTORA

Mercedes Replinger González

Madrid, 2017

Agradecimientos

En primer lugar, quería agradecer a mi directora de tesis, Mercedes Replinger González, el haberme acogido desde el primer momento.

En segundo lugar, a Laura, por su ayuda inestimable, sus consejos y esos ratos del café que siempre se alargaban en un intento por cambiar el mundo.

A mi familia, por esperar y confiar. Especialmente a los nuevos papás, que siempre me brindaron todo su apoyo y tuvieron sinceras palabras de ánimo. A mi tía, por todo lo que no cabría decir aquí. A Berta y Marcos, por animarme de forma incondicional.

Para seguir, no puedo olvidarme de aquellos que, durante esta ardua tarea, me dieron muy buenos momentos alentándome a seguir adelante. A Jesús y Raquel, por esas pausas tan divertidas. A Juan y Cristina, por mantener siempre la sonrisa y su buen hacer.

Finalmente, pero no menos importante, a mi guía, mi compañero y mi amigo, por la confianza, las risas, los enfados... por arrimar el hombro y compartir conmigo este intenso viaje que, de otra manera, no habría podido ser materializado.

Índice

Resumen / Abstract.....	9
1 Introducción.....	19
1.1 Punto de partida.....	19
1.2 Objeto de estudio y justificación.....	21
1.3 Hipótesis.....	28
1.4 Metodología.....	31
2 Aproximación teórica.....	43
2.1 Piel, una primera exposición.....	43
2.1.1 Características generales. Datos histológicos.....	44
2.1.2 Sistema sensorial.....	50
2.1.3 La Piel, el tacto y otros sentidos.....	58
2.2 Subjetividad.....	84
2.2.1 Yo y otro. Espacio y tiempo.....	85
2.2.2 Real, Simbólico e Imaginario.....	90
2.2.3 Yo y otro. El afuera.....	94
2.2.4 Yo-Piel.....	96
2.2.5 Funciones del Yo-Piel.....	103
2.2.6 Interior y exterior. Escritura dérmica.....	105
2.2.7 Interfaz. Una cuestión de superficie.....	110
2.3 Violencia.....	113
2.3.1 ¿Dónde encontramos violencia?.....	115
2.3.2 Interpelación. Sociedad Disciplinaria.....	119
2.3.3 Sociedades de Control. ¡Goza!.....	123
2.3.4 Violencia Objetiva - Subjetiva.....	129
2.3.5 Violencia - Piel.....	131

3 Prácticas Transdérmicas.....	137
3.1 Dermocartografía de la incisión.....	139
3.1.1 Demostrar. La Piel como lenguaje.....	143
3.1.2 Límites. Cercando lo Real.....	168
3.1.3 Enfermedad. Retornando a la vida.....	188
3.1.4 Elevación. Ascenso en gravedad.....	223
3.2 Dermocartografía de la transformación.....	245
3.2.1 Hacktivism. Pirateo de superficies.....	254
3.2.2 Tatuaje. Cómo establecer una marca.....	272
4 Prácticas Hipodérmicas.....	305
4.1 Dermocartografía del enmascaramiento.....	307
4.1.1 Deformación.....	315
4.1.2 Transgénicxs. Una Piel resignificada.....	325
4.1.3 Segunda Piel.....	340
4.2 Dermocartografía de la impronta	355
4.2.1 Sangre: vida y muerte anunciadas.....	360
4.2.2 Transferencias: más allá de la superficie.....	382
5 Prácticas Alodérmicas.....	401
5.1 Dermocartografía de la exterioridad.....	403
5.1.1 A nuestra imagen y semejanza. Estrategias de posibilidad.....	410
5.1.2 Organizar los datos. Otras posibilidades.....	424
5.1.3 ¿Otras realidades?.....	447
6 Conclusiones.....	481
7 Anexo. Experiencia artística de la investigadora.....	497
8 Índice de imágenes.....	509
9 Bibliografía.....	543

Resumen

Procesos de subjetivación a través de la Piel como experiencia artística contemporánea desde los años 60.

Durante mucho tiempo, la Piel humana no ha tenido una consideración destacable en nuestra vida diaria, así como desde diferentes disciplinas o estudios hasta prácticamente mediados del siglo XX. Aunque en ocasiones encontramos textos que nos hablan extensamente del cuerpo, la Piel como tal, aparece excluida o minusvalorada, aun cuando se trata del órgano más grande del ser humano y es fundamental para el desarrollo y constitución del individuo proporcionándonos un nivel imprescindible de protección y mediación con todo nuestro organismo. Membrana comunicacional que nos pone en contacto con nosotros mismos, con los otros y el mundo; con la que sentimos, experimentamos y aprehendemos, además de conformar nuestra singularidad.

De esta manera, a lo largo de esta investigación, los últimos años de la década de los 60 y los primeros de los 70 sirven de punto de partida, porque es a partir de este momento que comienza a establecerse un claro cambio relacionado con nuestra percepción y entendimiento de la corporalidad y sus tecnologías, su forma de control, y en consecuencia, cómo entendemos la identidad/subjetividad y la violencia como elementos claramente interrelacionados.

Esta tesis, por tanto, se inicia como apoyo y extensión de las investigaciones y estudios específicos que, desde los últimos años y desde diversas disciplinas, se evidencian como claro síntoma de que nuestra superficie dérmica debe recibir una mayor atención, proponiendo un recorrido específico a través del ámbito artístico, cuyo itinerario hasta nuestra más inmediata actualidad ha sido proporcionado por las propias experiencias artísticas, por sus propias premisas y maneras de hacer de forma particular en relación a la Piel.

Para ello y como primer objetivo, se establece una base teórica fundamental analizando los términos imprescindibles -Piel, subjetividad y violencia- suministrando el primer apoyo desde el que abordar y trabajar desde la experiencia artística.

Al mismo tiempo, por las vastas características que la constituyen, es entendida desde el primer momento de forma externa al cuerpo, ya que es ella la que nos provee de nuestra subjetividad; un yo en perpetuo cambio relacional que nos constituye y nos sujeta física y psíquicamente. Una primera hipótesis corroborada a nivel teórico y que finalmente, se certifica desde los planteamientos y experiencias artísticas, valorando, al mismo tiempo, que aquellas prácticas -hasta el momento y de forma histórica- entendidas desde el cuerpo, puedan ser entendidas desde la Piel.

Como interfaz comunicacional permeable entre nosotros y el mundo; por su continua metamorfosis visible y sensible; por ser la encargada de mostrarnos nuestras alteraciones -físicas y psíquicas- a lo largo del tiempo, la Piel no puede ser entendida como una superficie única y fija, sino como una superficie maleable y en continua transformación. La subjetividad, por otro lado, como proceso, devenir, debe apoyarse, de la misma manera que la Piel, en una clara temporalidad. Por ello, a lo largo del texto queda evidenciado, que todo proceso de subjetivación está mediado y apoyado irremediabilmente por/en/a través de la Piel, comprometiendo la inexistencia de una única verdad sobre el sujeto/Piel. Un planteamiento ratificado a través de las experiencias artísticas, ya que éstas se sirven de la misma -como superficie constituyente del sujeto cambiante- para disponer una búsqueda desde la que, a través de tentativas o recorridos temporales, entender y experimentar múltiples -y no unívocas- verdades o certezas de la Piel-yo.

Por otro lado, las prácticas y procesos artísticos -como lugar desde el que resignificar nuestro mundo- violentan el espacio social, se oponen y rechazan los sistemas y estructuras que determinan unas maneras de hacer y pensar, basadas en una *aparente* verdad que regula y normaliza. Esto último, lo que da las claves para entender y finalmente corroborar, que en el momento en que desde el ámbito artístico se disponen estrategias desde las que subvertir, desestabilizar y poner en evidencia aquellos límites, pautas y normas instauradas a las que se está sometido de manera social, irremediabilmente la violencia, en sus diferentes formas, estará presente.

Como último objetivo, se analiza la más inmediata actualidad. Desde la tecnociencia y los saberes médicos, ayudados por las nuevas tecnologías y las herramientas digitales, se dispone una visión instrumental de lo vivo que intenta despojar al ser humano de su temporalidad y fisicidad, incluyendo, por supuesto, la Piel. Por otro, y como una consecuencia de lo anterior, el intento por arrebatararnos nuestra esencia conlleva un interés y un cuidado cada vez mayor en la disposición y control de la imagen dérmica como último lugar desde el que buscar la perfección y la eterna juventud.

De esta forma, aun cuando las fronteras entre lo *bio* y lo *tecno* quedan más entreteljadas, las experiencias artísticas sirven como espacios reflexivos que proporcionan nuevos pensamientos sobre lo que somos, y hacia dónde vamos, no ya desde la capacidad de superar lo humano, sino desde replantear lo que entendemos como tal, mostrándonos que sólo somos Piel; superficie que nos procura nuestra individualidad, nuestros intercambios y nuestra consciencia, nuestras relaciones y nuestras fallas. Poniendo de relieve que para ser humanos hace falta que pensemos desde la Piel, pero también, a través de ella.

Por otro lado, la praxis artística, cuya base esencial está apoyada en la experiencia -como espacio de reflexión desde el que interpretar, conocer y configurar nuestro mundo y nuestras relaciones- no sólo se dispone como el lugar más adecuado para la exploración, la investigación y el estudio –de forma teórica y práctica- de las distintas variables y proposiciones que pueden desprenderse de las particularidades y relaciones derivadas del estudio de la Piel y la búsqueda de subjetividad, sino más bien, se presenta como el lugar privilegiado e imprescindible desde el que comprender y observar de forma profunda las implicaciones, tanto teóricas como prácticas, que derivan de nuestra superficie dérmica y que de otra manera no podrían ser formalizadas.

En definitiva, un espacio dinámico de estudio desde la experiencia artística que proporciona nuevas formas de entendernos a nosotros mismos, a los otros y al mundo, a través de nuestra Piel.

Abstract

Processes of subjectivation through the Skin as a contemporary artistic experience since the 60s.

Until mid-twentieth century, human skin has not had a remarkable consideration in our daily life or even in the different disciplines or studies. The Skin is the largest organ of the human body. It is fundamental for the development and constitution of the individual. It provides us with an indispensable level of protection and mediation with our whole organism. Although we can find extensive texts about the body, yet, texts considering the Skin as such appear to be excluded or undervalued. A communicational membrane that puts us in touch with ourselves, with others and the world; With which we feel, experience and apprehend, in addition to shape our singularity.

Thus, the late years of the 60's and the early years of the 70's serve as a starting point throughout this investigation. It is from this moment of history we witness the beginning of establishing a clear change related to our perception and understanding of corporeality and its technologies; Its form of control and consequently, how we understand identity / subjectivity and violence as clearly interrelated elements.

This thesis begins as support and extension of research and specific studies that, since the recent years and from various disciplines, show that our dermal surface should receive a greater attention. Proposing a specific tour through the artistic field, whose itinerary to our present day has been provided by the artistic experiences itself, by its own premises and ways of doing in relation to the Skin.

Therefore, as a first objective, a theoretical basis is established by analysing the essential terms - Skin, subjectivity and violence - providing the first support from which to approach and work from the artistic experience.

By the vast characteristics that constitute it, the skin is understood as an external form of the body since it is the organ that provides us with our subjectivity; A self in perpetual relational change that constitutes us and subjects us physically and psychically. A primary hypothesis theatrically corroborated and finally certified from the approaches and artistic experiences, valuing that those practices - up to the moment

and in historical form -understood from the body can, at the same time, be understood from the Skin.

By its continuous visible and sensitive metamorphosis and as a permeable communicational interface between the world and ourselves, the skin cannot be understood as a single and fixed surface. It is the one in charge of showing us our alterations over time; therefore, it is a malleable constantly changing surface.

Subjectivity, on the other hand, as a process must be supported in the same way as the Skin, in a clear temporality. Therefore, it is evidenced throughout the text that every process of subjectivation is mediated and hopelessly supported by / in / through the Skin, compromising the nonexistence of a single truth on the subject / Skin. An approach ratified through artistic experiences to provide a search from which to understand and experience multiple - and not univocal - truths or certainties of the Skin-self.

On the other hand, artistic practices and processes violate social space, oppose and reject systems and structures, based on an apparent truth that regulates and normalizes, which determine ways of doing and thinking. This last one gives the keys to understand and finally corroborate, that at the moment strategies are established from the artistic field from which to subvert, destabilize and expose those established limits, rules and norms to which it is submitted in a social way, inevitably violence in its different forms, will be present.

As a final objective, we analyze the most immediate current; from techno science and medical knowledge, aided by new technologies and digital tools, an instrumental vision of the living that tries to deprive the human being of his temporality and physicality, including, of course, the Skin. On the other hand, and as a consequence of the above, the attempt to snatch our essence carries with it an interest and an increasing care in the disposition and control of the dermal image as the last place from which to seek perfection and eternal youth.

In this way, even when the boundaries between bio and techno are more interwoven, artistic experiences serve as reflective spaces that provide new thoughts about what we are, and where we are going, not from the capacity to overcome the human, but from rethinking what we understand as such, showing that we are only Skin; Surface that our individuality, our exchanges and our conscience, our relationships and our failures. Emphasizing that to be human we need to think from the Skin, but also, through it.

On the other hand, artistic praxis, whose essential basis is based on experience, is not only available as the most appropriate place for the exploration, investigation and study of the different variables and propositions that can be derived from the particularities and relations derived from Study of the Skin and the search for subjectivity, but rather, it presents itself as the privileged and indispensable place from which to comprehend and to observe in depth the implications, both theoretical and practical, that derive from our dermal surface and that in another way Could not be formalized.

In short, a dynamic space of study from the artistic experience that provides new ways of understanding ourselves, others and the world, through our Skin.

1. Introducción

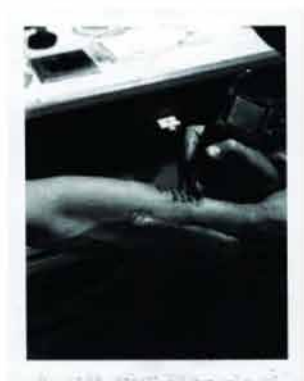


Fig.2. *GEN.E.T RATION. ULTIMA RATIO*. 1972.
Polaroids. En la izquierda, imagen de la Piel tatuada de Ulay extirpada y estirada con ayuda de hilo. En la derecha, hilo con ADN.

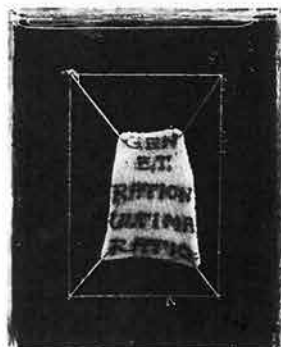


Fig.1. *GEN.E.T RATION. ULTIMA RATIO. Tattoo/Transplant*. 1972.
Polaroids. 10 x 12,5 cm (c/u).

Fig.3. *GEN.E.T RATION. ULTIMA RATIO*. 1972.
Fotografía de la Piel tatuada de Ulay.



1 Introducción

1.1 Punto de partida

En el año 2010 se llevó a cabo la exposición *Skin*, comisariada por el español Javier Moscoso, en The Wellcome Collection de la ciudad de Londres. En ella se mostraba un recorrido específico por la historia cultural y científica de la Piel, apoyada por numerosa documentación, archivos e imágenes, en la que convivían una muestra de prácticas y saberes históricos junto con una amplia selección de piezas artísticas contemporáneas.

Unos meses más tarde, llegó a nuestras manos el catálogo de la exposición individual del artista alemán Ulay (Frank Uwe Laysiepen) - (Solingen, 1943), llevada a cabo en el año 2005, comisariada por María Rus Bojan y Mara Mira, en el Centro Párraga de Murcia. Una de las obras recogidas en el mismo estaba compuesta por 7 polaroids que se hacían eco de un proceso que, como el mismo Ulay ya había advertido, se trataba de *una cirugía de primera clase*¹. La pieza en cuestión se denominaba *GEN.E.T RATION. ULTIMA RATIO*, de la serie *Tattoo/Transplant*, y fue realizada en 1972. A través de las 7 polaroids se mostraba cómo le tatuaban en su antebrazo izquierdo el texto que da título a la misma, cómo le extraían ese mismo trozo de Piel tatuada y finalmente, cómo la Piel ya cortada y exenta, se mantenía estirada y aplanada con ayuda de hilo.

Unas imágenes que nos arrastraron en aquel momento a plantear ciertos interrogantes; posiblemente los mismos que Ulay debió de hacerse en el desarrollo de su trabajo y que expone muy acertadamente Cees de Boer:

*[...] ¿dónde están situados sus profundos límites? La pregunta está tatuada en la piel de Ulay, para a continuación ser extirpada y presentada como obra, literalmente separada del autor, como una imagen fotográfica en una capa sensible a la luz sin sustrato adicional. De repente, en un sentido poético, la respuesta se muestra clara: en la profundidad de la piel*².

¹ GNYP, Marta. "The great life performance of being Ulay". *Zoo*. vol. 37, pp. 33-48. 2012. *Once I even got a tattoo transplantation, which was a first class surgery*.

² RUS BOJAN (COM.), María, MIRA (COM.), Mara y DE BOER, Cees. "Sin una identidad instantánea". En: *Ulay. GEN.E.T.RATION ULTIMA RATIO*. 1ª ed. Murcia: Centro Párraga, 2005. (Exposición celebrada en Murcia (España), Centro Párraga, del 7 de octubre de 2005 al 12 de noviembre de 2005). pp. 17-28. 2005. p.25.

Dos realidades; por un lado, la exposición *Skin*, por otro, la pieza de Ulay, que nos generaron un profundo interés hacia la Piel, dando lugar a un nuevo espacio de reflexión desde el que plantear cuestiones cómo: ¿por qué en este momento la Piel tiene esta atención? ¿Anteriormente no había estado contemplada en el ámbito artístico como para dedicarle una exposición específica? ¿La Piel es lo mismo que el cuerpo? o mejor aún, ¿es posible entenderla fuera del mismo?

Unas consideraciones que fueron retomadas más tarde en la realización del Trabajo de Fin de Máster presentado en esta misma Facultad de Bellas Artes, en el año 2012, bajo el título *El No-Género: Re-presentación y Re-construcción de la identidad hacia la disolución de los géneros*. Aunque en este primer acercamiento, como un proceso de investigación académica, no se expondrían los intereses hacia la Piel de forma directa, en el propio desarrollo de la misma podemos decir que estuvieron presentes en estado de gestación, motivando a partir de ese momento, por un lado, un claro interés por el amplio espacio teórico y artístico en el que el individuo es conceptualizado como un ente corpóreo y psíquico; por otro, una necesidad de abordar la Piel desde su carácter más profundo y único, más allá de su entendimiento como mera superficie plana y orgánica.

Motivaciones, ideas, preguntas y dudas que fueron permeando paralelamente en nuestro proceder artístico, dando lugar a considerar desde el año 2012 el trabajo directo con la Piel como elemento principal en muchos de nuestros procesos y experiencias. Un trabajo que ha sido reflejado e incluido al final de esta investigación. [7. Anexo. *Experiencia artística de la investigadora*].

Desde estos parámetros, aquellas primeras preguntas planteadas requirieron ser contestadas a través de la experiencia de otros artistas, ampliando enormemente el espacio de reflexión. Experiencias, tentativas y estrategias que evidenciaban una serie de parámetros desde los que poder pensar la Piel más allá de su conceptualización en/con el cuerpo y por ende, con unas *maneras de hacer* específicas y particulares. Un interés hacia la Piel que necesitaba al mismo tiempo de un apoyo teórico desde el que desplegar una búsqueda objetiva de aquellas singularidades que atravesaban las prácticas o experiencias artísticas, permitiendo conformar una posible o posibles respuestas en una clara interrelación de espacios o ámbitos de conocimiento.

De esta manera, esta investigación se conforma como una cartografía desde la que rastrear aquellos posibles nexos que, desde el ámbito artístico y teórico, nos proveen de respuestas; no sólo a esas primeras cuestiones previamente planteadas, sino también, ¿qué lugar ocupa la Piel hoy?

1.2 Objeto de estudio y justificación

Durante mucho tiempo, la Piel humana no ha tenido una consideración destacable en nuestra vida diaria, así como en y desde diferentes disciplinas o estudios, causado principalmente por el establecimiento durante siglos del dualismo mente/cuerpo arraigado intensamente en nuestra sociedad occidental. De esta manera, podemos afirmar que hasta mediados del siglo XX la mayoría de investigaciones desde diversas disciplinas no le otorgaban importancia, y aunque en ocasiones encontramos textos que nos hablan extensamente del cuerpo, la Piel como tal, aparece excluida o minusvalorada. Una Piel olvidada, no sólo a nivel científico o médico, desde donde es posible considerarla en su carácter físico, orgánico o fisiológico, sino también a través de los campos de conocimientos sociales, desde los que poder desprender sus múltiples vínculos a nivel simbólico, sus relaciones con la psique, así como su establecimiento como eje central en la vida del individuo, de sus experiencias y relaciones.

En términos generales, aunque vivimos con/en y por nuestra Piel, parece que sólo nos acordamos de ella cuando requiere o demanda cierta atención; cuando nos cortamos o quemamos, al aparecer marcas visibles o al perder elasticidad principalmente por el envejecimiento, sin embargo, podemos decir que no ha tenido tantas atenciones como las que detenta actualmente. En estos momentos encontramos en ella un interés indiscutible a través de los cuidados proferidos desde la sociedad de consumo, el ámbito médico, así como desde la estética; espacios encargados de mostrarnos cuál es la imagen que -previamente aprobada y aceptada socialmente- debemos ostentar. Está continuamente visible en nuestra vida diaria bajo los vastos esfuerzos por conseguir manipularla, especialmente para frenar su envejecimiento, al mismo tiempo que es protagonista en aquellas prácticas -individuales y colectivas- en las que existe un componente claro de modificación o búsqueda de nuevas experiencias límite. De ahí, que exista como elemento ambivalente, ya que por un lado necesita de ciertos cuidados y un gran control para evitar tanto su envejecimiento como aquellas marcas naturales propias de nuestra vida cotidiana que deben ser controladas y manipuladas; por otro, es la superficie sobre la que descargamos nuestras mayores actividades agresivas, ya sea de manera física o psíquica.

Ocupando el mayor espacio de nuestro cuerpo, se convierte en uno de los órganos más importantes del ser humano, proporcionándonos protección frente a agresiones externas y permitiendo una relación, tanto externa como interna, de todo nuestro organismo. Como membrana permeable, permite que nos relacionemos, recojamos y emitamos señales al otro. A través de ella establecemos nuestra realidad y singularidad, y esto es posible porque sentimos, tocamos, experimentamos y aprehendemos el mundo a través de la Piel. De esta manera, como mayor y más complejo órgano sensorial con el que contamos, no podemos considerarla únicamente como superficie orgánica, sino como aquella superficie porosa que permite conformar y mantener nuestra individualidad, nuestras relaciones y experiencias con los otros y el mundo. De ahí, que merezca un reconocimiento como superficie única, más allá del cuerpo y del resto de nuestro organismo, así como por sus vastas características, necesita de un espacio propio de trabajo.

Los últimos años de la década de los 60 y los primeros de los 70 nos sirven de punto de partida, principalmente porque es a partir de este momento cuando comienza a establecerse un claro cambio relacionado con nuestra percepción y entendimiento de nuestra corporalidad y sus tecnologías, su forma de control y en consecuencia, cómo entendemos la identidad/subjetividad y la violencia como elementos interrelacionados. Un nuevo imaginario sobre el cuerpo se da lugar en esta época y desde diferentes disciplinas hasta nuestra actualidad. Esto no significa que anteriormente el uso del cuerpo, la Piel, la subjetividad y la violencia no aparecieran, todo lo contrario, pero sí que los grandes cambios sociopolíticos, económicos, tecnológicos e informativos tras la Segunda Guerra Mundial, el enfrentamiento ideológico de la Guerra Fría y la Guerra de Vietnam, así como los múltiples movimientos sociales y activistas que como protesta ciudadana se desarrollaron bajo el duro e intenso clima sociopolítico - tales como los movimientos feministas y LGTB³, los movimientos raciales y estudiantiles- nos ofrecen un cambio de paradigma y nuevas relaciones que implican cambios que atraviesan el ámbito intelectual, así como por supuesto, el ámbito artístico.

Esto implica directamente que la Piel comienza a tener un cierto estatuto, así como nuevas consideraciones hacia ella desde estos espacios; se comienza a abandonar la idea moderna que daba primacía a la visión, a la separación táctil, lo que origina un amplio marco teórico que permite un nuevo estatuto del resto de sentidos hasta entonces abandonados, especialmente en lo que concierne al tacto.⁴ Se deja atrás la privación de experiencia sensorial considerada hasta ese momento y vuelve a cobrar importancia el tocar, la proximidad entre los cuerpos, entre las Piel; algo que como veremos es absolutamente importante, ya que, como explica J. Lionel Tayler:

El sentido más grande de nuestro cuerpo es nuestro sentido del tacto. Él es, probablemente, el sentido principal en los procesos de dormir y de caminar; nos da nuestro conocimiento de la profundidad o el espesor y la forma; sentimos, amamos y odiamos, somos sensibles y somos tocados a través de los corpúsculos táctiles de nuestra piel⁵.

Aunque en este punto de la investigación estas afirmaciones pueden parecer arriesgadas, parciales o asertivas, no podemos más que presentarlas de esta forma, ya que nos son útiles en un primer nivel analítico, funcionando como elemento o elementos necesarios en la presentación inicial para el desarrollo de toda nuestra investigación. Al mismo tiempo, estas aseveraciones atravesarán tangencialmente todo este estudio con ayuda de las prácticas artísticas, desde donde serán

³ Siglas correspondientes a Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales.

⁴ Aunque existe un mayor interés y una nueva consideración hacia la Piel y el tacto a partir de estos momentos desde la esfera intelectual y artística, no podemos olvidar que en términos generales y en nuestra vida diaria, tal y como comentamos anteriormente y trataremos más adelante, existe una clara ambivalencia: por un lado, un aparente y cada vez más amplio desplazamiento de nuestros sentidos de proximidad, elogiando y valorando en mayor medida el sentido de la vista, por otro, una mayor importancia de la Piel y el tacto en nuestros intentos constantes por controlar y manipular nuestra imagen y experiencias singulares.

⁵ MONTAGU, Ashley y MATSON, Floyd. *El contacto humano*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1983. p.100.

desgranadas y evidenciadas, evitando de esta manera, una innecesaria presentación histórica o búsqueda de un *origen* concreto y específico, permitiendo, de esta forma, que sean las propias prácticas y los artistas los que nos hablen desde su posición y experiencia, sin tener que releer una historia ya construida y/o heredada, sino considerando todas ellas desde nuestro presente, o como expresaba Foucault en relación a lo que consideraba *genealogía*, para:

[...] *percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por no tener nada de historia —los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos—; captar su retorno, pero en absoluto para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reencontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no han tenido lugar [...]* La genealogía no se opone a la historia como la visión de águila y profunda del filósofo en relación a la mirada escrutadora del sabio; se opone por el contrario al despliegue metahistórico de las significaciones ideales y de los indefinidos teleológicos. Se opone a la búsqueda del «origen».⁶

Una pequeña aclaración metodológica que será explicitada más adelante, pero necesaria en este punto, por otro lado, en virtud de ofrecer un mayor entendimiento. De ahí, el propio título de esta investigación —[...] *como experiencia artística contemporánea desde los años 60-* incidiendo en la contemporaneidad desde los años 60, por un lado, como búsqueda de la misma, desde nuestro presente, en las experiencias y relatos para conformar nuestra genealogía. Por otro, una lectura a través de los relatos artísticos sin ceñirnos a los grandes discursos históricos que atraviesan su contexto particular.

De esta manera, y siguiendo con lo anterior, podemos observar un mayor interés hacia nuestra superficie dérmica desde los años 60/70 hasta nuestra actualidad, de manera evidente, en los numerosos escritos e investigaciones, así como exposiciones artísticas donde su observación es el objetivo primordial. Claro ejemplo de ello lo encontramos en los estudios de Didier Anzieu desde el psicoanálisis; David Le Breton o Constance Classen desde la antropología; o Claudia Benthien y Steven Connor desde los estudios culturales, así como un aumento en las publicaciones donde convergen aportaciones de diversos autores y desde diferentes espacios de conocimiento, como el caso concreto de la publicación en el año 2001 de *Thinking through the skin*, editado por Sara Ahmen y Jackie Stacey, en la que se exponen diversos posicionamientos y reflexiones tomando en cuenta la antropología, la sociología, el psicoanálisis, los estudios feministas y postcoloniales. De la misma forma, encontramos una amplia cantidad de exposiciones en torno a la Piel que muestran un entendimiento y una observación de la misma más atenta, especialmente en la última década; *Skin is a language*⁷ (*La piel es lenguaje*) realizada

⁶ FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, la genealogía, la historia". En: *Microfísica del poder*. 2ª ed. Madrid: La Piqueta, 1979b. pp. 7-30. 1979. p.7.

⁷ Exposición comisariada por Carter Foster y Apsara DiQuinzio, llevada a cabo desde el 12 de enero al 21 de mayo de 2006. La muestra estaba conformada por trece obras de la colección permanente del Whitney Museum of American Art, cuyo objetivo principal estaba basado en evidenciar las relaciones

en 2006 en el Whitney Museum of American Art de Nueva York; *Sk-interfaces*⁸, en el año 2008 en FACT, Foundation for Art and Creative Technology, en la ciudad de Liverpool, Inglaterra; *Skin*⁹ (*Piel*) presentada en el año 2010 en The Wellcome Collection de Londres, Inglaterra; *Peau*¹⁰ (*Piel*), durante el año 2012 en el Musée de la Main de Lausana, Suiza; *Skin: the seduction of surface*¹¹ (*Piel: la seducción de la superficie*) en 2012 en la Art Gallery of Nova Scotia, Canadá; *Tatoueurs, tatoués*¹²

sociales, físicas y culturales que se establecen de manera literal y metafóricamente a través de nuestra superficie corporal. Entre los artistas participantes, podíamos encontrar a Catherine Opie, David Wojnarowicz y Félix González-Torres.

Para más información, véase:

FOSTER [COM.], Carter y DIQUINZO [COM.], Apsara. *Skin is a language*. (Exposición del 12 de enero de 2006 al 21 de mayo de 2006). [en línea] 2006. [Consulta: 26 octubre 2016]. Disponible en: <http://whitney.org/file_columns/0000/2450/december_2005_skin_is_a_language_.pdf>.

⁸ Exposición comisariada por Jens Hauser, realizada entre febrero y marzo de 2008 en FACT, Foundation for Art and Creative Technology en Liverpool. Más tarde, bajo el nombre de *Sk-interfaces*. *Exploding borders in art, technology and society*, se llevó a cabo en Casino Luxembourg. Forum d'art contemporain, desde septiembre de 2009 a enero de 2010, en Luxemburgo. Entre los artistas participantes podíamos encontrar a Stelarc, Orlan, Critical Art Ensemble, Oron Catts e Ionat Zurr. La exposición se centraba en explorar y mostrar las posibles relaciones entre la Piel y el arte, la ciencia, la cultura y los desarrollos tecnológicos.

Para más información, véase:

HAUSER [COM.], Jens. *Sk-interfaces*. (Exposición del 1 de enero de 2008 al 30 de marzo de 2008) [en línea] 2008. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.fact.co.uk/news-articles/2008/03/sk-interfaces-breaks-fact-exhibition-record.aspx>>.

HAUSER [COM.], Jens. *Sk-interfaces*. *Exploding borders in art, technology and society*. (Exposición del 26 de septiembre de 2009 al 10 de enero de 2010) [en línea] 2009. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.casino-luxembourg.lu/fr/Agenda/sk-interfaces-Exploding-borders-in-art-technology-and-society>>.

⁹ La exposición comisariada por Javier Moscoso del 10 de junio al 26 de septiembre de 2010, mostraba un recorrido por la historia cultural y científica de la Piel en la que se podían encontrar desde archivos e imágenes pertenecientes al pensamiento anatómico del siglo XVI, hasta trabajos artísticos contemporáneos como los realizados por Aziz + Cucher, Margi Geerlinks, Wim Delvoye o Desiree Dolron.

Para más información, véase:

MOSCOSO [COM.], Javier. *Skin*. (Exposición del 10 de junio de 2010 al 26 de septiembre de 2010) [en línea] 2010. [Consulta: 26 octubre 2016]. Disponible en: <<https://wellcomecollection.org/exhibitions/skin>>.

¹⁰ La exposición realizada del 16 de junio de 2011 al 29 de abril de 2012, invitaba a reflexionar acerca de la Piel como un marcador clave de identidad. En ella podíamos encontrar el trabajo de artistas como Nicola Costantino, Olivier Goulet, Natacha Lesueur o Jill Scott.

Para más información, véase:

Peau. (Exposición del 16 de junio de 2011 al 29 de abril de 2012) [en línea]. [sin fecha]. [Consulta: 26 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.museedelamain.ch/fr/317/PEAU#321>>.

¹¹ Exposición comisariada por Sarah Fillmore del 18 de mayo al 8 de septiembre de 2012, conformada por el trabajo de artistas canadienses e internacionales como Jana Sterbak, vito Acconci o Eric Fischl, desde los que se exploraban las nociones de la Piel en y desde diferentes soportes artísticos como la pintura, la escultura o la performance.

Para más información, véase:

FILLMORE [COM.], Sarah. *Skin: the seduction of surface*. (Exposición del 18 de mayo de 2012 al 8 de septiembre de 2012) [en línea] [sin fecha]. [Consulta: 26 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.artgalleryofnovascotia.ca/exhibitions/skin-seduction-surface>>.

¹² Exposición realizada del 6 de mayo de 2014 al 18 de octubre de 2015, comisariada por Anne & Julien, cuyo objetivo principal era presentar el tatuaje como práctica artística. La muestra presentaba piezas pertenecientes a la práctica y el entendimiento del tatuaje a través de diferentes culturas y épocas, además de mostrar obras realizadas específicamente para la exposición, de la mano de reconocidos artistas internacionales del tatuaje.

Para más información, véase:

(*Tatuadores, tatuados*) en el Musée du quai Branly - Jacques Chirac, de París, durante más de un año, entre 2014 y 2015; *Prière de toucher*¹³ (*El arte de tocar*) en Museum Tinguely de Basilea, Suiza, en 2016.

Un interés que también está presente en el ámbito académico de nuestro país, desde donde nos parece necesario resaltar una de las investigaciones con un extenso y al mismo tiempo profundo análisis de la Piel y el cuerpo, que tiene en cuenta de forma esencial su repercusión histórica así como su vasta complejidad; centrándose principalmente en cómo diversas prácticas rituales no occidentales han sido asimiladas por la sociedad occidental, especialmente desde el ámbito artístico. La tesis doctoral a la que nos referimos fue presentada por Sandra Martínez Rossi en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada en el año 2008 y posteriormente publicada como libro en el año 2011 bajo el mismo título: *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*.

Aunque su trabajo ha sido tomado en cuenta para nuestra investigación, también es cierto que creemos necesario aclarar ciertas diferencias esenciales que se derivan de ambos estudios, evitando posibles comparaciones primeras, así como señalando la disparidad en cuanto al objeto de estudio y el propósito específico entre ambos. En términos generales, Sandra Martínez Rossi aborda la Piel como una superficie simbólica que, sin embargo, está acompañada constantemente del cuerpo, posicionándolos en un mismo lugar referencial, lo que supone una yuxtaposición no sólo del espacio físico, sino también, del espacio simbólico compartido entre ambos y por tanto, relacional y extrapolable, de la misma manera, al ámbito artístico. Esto no quiere decir que Sandra Martínez Rossi no trate la Piel, sino que el cuerpo es utilizado y llevado de la mano en un mismo espacio de trabajo. Como ella misma expone: *Somos conscientes que ahondar en las profundidades de la piel es “llegar” al cuerpo, por lo tanto, en nuestro análisis conceptos como “cuerpo” y “piel” estarán a menudo simbólicamente fusionados*¹⁴. Dos espacios, sin embargo, que quedarán establecidos y fundamentalmente diferenciados –aunque evidentemente relacionados- en toda nuestra investigación.

Expositions événements au musée. Tatoueurs, tatoués [en línea] Musée du Quai Branly - Jacques Chirac. . 2014. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.quaibrany.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/tatoueurs-tatoues-35253/>>.

¹³ Exposición realizada del 12 de febrero al 16 de mayo de 2016. Segunda exposición temática en relación a cada uno de los cinco sentidos del ser humano que el Museum Tinguely comenzó a realizar desde el año 2015. La primera de ellas, llamada *Belle Haleine – L'odeur de l'art*, estaba dedicada al olfato. En el caso que nos ocupa, *Prière de toucher* se centra en el tacto y el sistema háptico, teniendo en cuenta principalmente la posibilidad de percepción táctil en el espacio museístico. En ella podíamos encontrar piezas de artistas como Javier Tellez, Tania Bruguera, Abramović y Ulay, Marcel Duchamp o Louis-Philippe Demers.

Para más información, véase:

Prière de toucher. (Exposición del 12 de febrero de 2016 al 16 de mayo de 2016) [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 26 octubre 2016]. Disponible en: <http://www.tinguely.ch/fr/ausstellungen_events/ausstellungen/2016/Priere-de-toucher.html>.

¹⁴ MARTÍNEZ ROSSI, Sandra. *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. [en línea] Tesis doctoral inédita. Granada: Universidad de Granada. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura, 2008. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/2040/1/17653204.pdf>>. p.46.

Por otro lado, el término transculturación, tal y como explica la propia autora, hace referencia a:

[El] proceso de transformación simbólica que experimentan los fenómenos y objetos culturales de una sociedad concreta al ser invadidos por elementos pertenecientes a otra cultura. A diferencia de la aculturación, la transculturación es un tránsito activo, en el cual ambos grupos sociales reciben nuevas aportaciones, que fundan inéditos acontecimientos culturales¹⁵.

Por lo tanto, su estudio se centra principalmente en cómo ciertas prácticas o técnicas rituales de modificación del cuerpo utilizadas históricamente por grupos indígenas o aborígenes –tomando en cuenta principalmente el espacio de América del Sur y en menor medida África y Oceanía–, han sido acogidas y por tanto, asimiladas y resignificadas por occidente, especialmente en lo que concierne a actividades como los tatuajes, la perforación y la pintura corporal. De esta manera, aunque compartimos muchos de sus planteamientos, también es cierto que su campo de estudio queda *ampliamente reducido* a una serie de prácticas muy concretas –tatuaje, perforación y pintura corporal– excluyendo otras muchas, que por ende, no son tomadas en cuenta.

Al mismo tiempo, las prácticas que analiza, ya están catalogadas o clasificadas de antemano desde un espacio muy concreto –el de las técnicas o actividades rituales que han sido utilizadas de manera histórica en el ámbito no occidental–, para después ser analizadas en su translación al ámbito occidental/artístico junto con sus relaciones derivadas entre ambos espacios. En nuestro caso, sin embargo, será la propia Piel, como superficie y membrana comunicacional y táctil, extremadamente compleja, la que nos proveerá de su espacio de estudio concreto. Será la propia Piel, la que permitirá las diferentes tentativas, mecanismos o acciones que permiten al sujeto/artista la búsqueda de su yo, de su conformación subjetiva tomando en cuenta que las relaciones y conformaciones se dan a nivel tanto individual como colectivo; procesos de subjetivación desde los que se despliegan una serie de parámetros que son dados por la propia superficie dérmica, por las propias premisas de la experiencia artística, del artista y de su contexto, más allá de una reducción a experiencias ya dadas. Por supuesto, muchas de las prácticas que trataremos tienen una clara relación con los rituales primitivos, tal y como Sandra Martínez Rossi expone en su investigación, pero este particular no es nuestro campo de estudio principal.

De esta manera, aunque hasta el año 2008, con la tesis de Sandra Martínez Rossi, prácticamente no existen investigaciones que tomen como objeto de estudio la Piel y el ámbito artístico, será a partir de este momento que encontraremos una mayor atención a las relaciones entre ambos espacios de conocimiento.¹⁶

¹⁵ Ibid. p.27.

¹⁶ A partir del año 2008 encontramos 4 investigaciones significativas dentro de nuestro ámbito nacional, cuyo objeto de estudio específico es la Piel: *La piel humana en el arte contemporáneo*, realizada por Rosemarie Gleiser Blufstein. Universidad de Castilla-La Mancha (2013); *La piel como soporte estético del cuerpo, análisis e interpretación de la piel y el cuerpo en la obra fotográfica de Isabel Muñoz, Rodrigo Petrella y Ricardo Marujo*, realizada por Amador Griñó Andrés. Universidad Politécnica de Valencia. (2013); *Piel artificial. Metamorfosis arquitectónica del cuerpo a través de la superficie*, realizada por Brezo Alcoceba

Investigaciones que, si bien ofrecen un estudio de la Piel y su vinculación directa con la praxis artística, de manera general se centran en terrenos de estudio muy específicos; tal y como puede ser su análisis a través de la obra de un artista o artistas particulares; en elementos concretos de observación como los nuevos sistemas o dispositivos tecnológicos; desde el ámbito del diseño o la moda; así como su estudio particular, dirigido a la construcción y desarrollo de la práctica artística personal del investigador. Investigaciones que completan y reúnen nuevas formas de pensar la Piel, pero que sin embargo, no se centran en el entendimiento de la misma desde un espacio interdisciplinar y temporalmente amplio desde el que ser analizada y que, como veremos, será fundamental en esta investigación.

Tal y como adelantamos, en nuestro estudio, la Piel tendrá una observación principal desde un espacio diferente del cuerpo; como la superficie fundamental y relacional que nos constituye a nivel individual y colectivo, así como la superficie encargada de vincular nuestros aspectos físicos y psíquicos; pero sobre todo y por todo lo anterior, como membrana comunicacional y de contacto que, principalmente desde los años 60/70 del siglo XX nos obliga a una nueva lectura de aquellas actividades que han sido entendidas desde el término exclusivo del cuerpo. Un gran espacio de clasificación que desde los años 50 englobaba y engloba una gran cantidad de prácticas artísticas bajo títulos como *Body Art* o en su versión francesa impulsada principalmente por François Pluchard, *L'art corporel*, además de reunir términos como *performance*, *acción*, *happening*; todas ellas expresiones que finalmente se han tornado confusas y cuya única premisa asegurada para su entendimiento es que el cuerpo está presente; es el elemento o herramienta principal del artista y su práctica. Categorías que impulsan u ordenan la manera de interpretar y percibir unas prácticas específicas, donde la Piel queda claramente eludida, aun cuando, además de ser un elemento primordial en la conformación y entendimiento de nuestro cuerpo, es la superficie relacional, expuesta y visible de todo individuo.

Nuestro trabajo, por tanto, parte de una primera premisa; ser un apoyo y extensión de las investigaciones y estudios específicos que, desde los años 60/70 y desde diversas disciplinas, se evidencian como claro síntoma de que nuestra superficie dérmica debe recibir una mayor atención, proponiendo un recorrido específico a través del ámbito artístico, cuyo itinerario hasta nuestra más inmediata actualidad, será dado por las propias experiencias artísticas, ya que ellas han sido y siguen siendo las que marcan un recorrido particular a través de la Piel.

López-Araquistain. Universidad Politécnica de Madrid (2015); y finalmente, *La piel biónica. Membranas tecnológicas como interfaces corporales en la práctica artística*, realizada por María Castellanos Vicente. Universidad de Vigo. (2015).

1.3 Hipótesis

A través de esta investigación queremos dotar de sentido a aquello que, de manera general y durante mucho tiempo, no se posicionaba en un primer plano de observación y atención, sino más bien como mero accesorio o como un elemento más asociado con nuestro cuerpo.

Con este primer objetivo, tomamos como referencia la idea del Yo-Piel del psicoanalista francés Didier Anzieu, para poner de relieve uno de los principios básicos del psicoanálisis; esto es, que *todo lo que es psíquico se desarrolla con referencia constante a la experiencia corporal*¹⁷ -algo que ya intuiría en sus escritos Freud- desde donde comprobaremos cómo todas las sensaciones, relaciones y experiencias sufridas por el individuo quedarán directa o indirectamente marcadas y vinculadas a nuestra Piel y a nuestra psique. Una superficie de contacto, individual y única -física, táctil y relacional- con capacidad para alterarse, transformarse y por ende, en pleno vínculo con una superficie psíquica desde la que conformar nuestro yo en constante metamorfosis a lo largo de toda nuestra vida. Desde estos parámetros, podemos establecer, por tanto, nuestra 1ª hipótesis:

La Piel es la encargada de establecer el apoyo central desde y con el que articular aquello que somos, nuestra subjetividad; un yo en perpetuo cambio relacional que nos constituye y nos sujeta física y psíquicamente. Por lo tanto, los procesos de subjetivación quedarán consiguientemente vinculados a la Piel, o al revés: la Piel, como superficie que nos proporciona nuestra individualidad, irremediablemente debe estar presente y formar parte de estos procesos de subjetivación.

Una primera hipótesis que se establece como el eje primordial que atravesará toda nuestra investigación y que nos permite plantear de manera interdisciplinar el resto de nuestras hipótesis.

Teniendo en cuenta que la Piel es una superficie comunicacional en continuo cambio que permite nuestras relaciones y sensaciones, será la praxis y el ámbito artístico -cuyo pilar fundamental está basado en la experiencia; como espacio de reflexión desde el que interpretar, conocer y configurar nuestro mundo y nuestras relaciones- el lugar más adecuado para la exploración, la investigación y el estudio de las distintas variables, proposiciones e ideas que pueden desprenderse de las particularidades y relaciones derivadas del estudio de la Piel y la búsqueda de subjetividad.

De ahí, que como continuación con nuestro primer objetivo -dotar de sentido a aquello que de manera general y durante mucho tiempo, no se posicionaba en un primer plano de observación y atención, sino más bien como mero accesorio o como un elemento más asociado con nuestro cuerpo- intentemos rastrear aquellos espacios y estrategias que desde el ámbito artístico han sido desarrolladas y planteadas desde los años 60/70 del siglo XX. Un terreno, el de la praxis artística, que permite establecer distintos parámetros/características particulares y específicos desde los

¹⁷ ANZIEU, Didier. *El yo-piel*. 1ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. p.94.

que entender, observar y examinar nuestro objeto de estudio, dando lugar a cinco planteamientos fundamentales.

En primer lugar, al explorar los espacios y estrategias desarrolladas desde los años 60/70 del siglo XX desde el ámbito artístico, nos encontramos con múltiples prácticas que han sido y siguen siendo entendidas dentro de corrientes, categorías o posiciones artísticas específicas, como el *Body Art* o la *performance*, así como aquellas en las que se ponía y se pone de manifiesto la procesualidad a través/con el cuerpo, que han sido y siguen siendo englobadas, organizadas y limitadas a un mismo espacio referencial y de observación: el cuerpo. Por lo tanto, podemos establecer nuestra 2ª hipótesis:

Aquellas prácticas clasificadas en categorías y posiciones en las que se ponía y se pone de manifiesto la procesualidad a través/con el cuerpo, serán retomadas, revalorizadas y entendidas desde la Piel, ya que, si las experiencias sufridas por el individuo, así como el apoyo central desde y con el que configurar la subjetividad es ofrecido principalmente por la Piel, las prácticas artísticas -cuyo apoyo está basado en la experiencia- necesitan ser observadas desde este espacio específico, otorgándole a la Piel su importancia tan merecida.

En segundo lugar, tomando en consideración el hecho de que la Piel se establece como medio o interfaz comunicacional permeable entre nosotros y el mundo; se caracteriza por una continua metamorfosis visible y sensible; es la encargada de mostrarnos nuestras alteraciones –físicas y psíquicas- a lo largo del tiempo, no puede ser entendida como una superficie única y fija, sino como una superficie maleable y en continua transformación. La subjetividad, por otro lado, como experiencia, proceso, devenir, debe apoyarse, de la misma manera que la Piel, en una clara temporalidad. De esta forma, podremos afirmar que todo proceso de subjetivación está mediado y apoyado irremediabilmente por/en/a través de la Piel, comprometiendo la inexistencia de una única verdad o realidad del sujeto/Piel, sino múltiples verdades o realidades -transitorias, momentáneas-, en tiempos y espacios determinados, dando lugar a nuestra 3ª hipótesis:

La imposibilidad de concluir, fijar o establecer de manera justa y precisa el entendimiento de la Piel y por ende, del yo, provocará desde la praxis artística que, en el intento por entender y conocer nuestra Piel-yo, sólo puedan existir tentativas y acercamientos desde múltiples estrategias y puntos de vista que puedan establecer, experimentar, evidenciar y/o representar múltiples -y no unívocas- verdades o realidades de la Piel-yo.

En tercer lugar, tomamos en consideración que nuestra sociedad está atravesada por un poder-saber estipulado, desde donde conformamos nuestra subjetividad. Los procesos de subjetivación, por tanto, quedan marcados y posicionados en un espacio organizado y controlado en relación a un contexto determinado, donde las relaciones de poder y los saberes verdaderos catalogan,

normalizan y ordenan nuestra imagen -Piel-yo-. De ahí, que establezcamos nuestra 4ª hipótesis:

Desde el ámbito artístico, como espacio de experimentación y búsqueda de conocimiento, dispondrá situaciones o estrategias que, como vía para entender y reflexionar acerca de un sí mismo y sus relaciones, perturbe los espacios categorizados y las disposiciones estipuladas, en una reiterada búsqueda de nuevas interpretaciones; nuevas formas de subjetividad. Estrategias, situaciones, mecanismos, tentativas, desde las que poder actuar sobre/en/a través de los parámetros que condicionan nuestra realidad social, cultural.

Una realidad cuyas relaciones sociales implican, en esencia, diferentes formas de violencia: aquella inherente a la prohibición, propia de nuestra cultura, -que aumentará proporcionalmente en la medida en que las limitaciones se intensifiquen- y aquella innata al ser humano –constante y omnipresente- que, en un intento por contenerla, irremediablemente evidenciará otros tipos de violencia. De esta manera, y teniendo en cuenta esto, podemos establecer nuestra 5ª hipótesis:

En el momento en que desde el ámbito artístico se disponen estrategias desde la que subvertir, transgredir, desestabilizar y poner en evidencia aquellos límites, pautas y normas instauradas a las que se está sometido de manera social, irremediablemente la violencia, en sus diferentes formas, estará presente de forma manifiesta.

Finalmente, tendremos en cuenta el desarrollo tecnológico y los cambios producidos en nuestra sociedad desde finales del siglo XX y que influyen claramente nuestro contexto actual. Como último objetivo, estableceremos un espacio de observación desde la praxis artística teniendo en cuenta que, de manera general, desde la tecnociencia y los saberes médicos ayudados por las nuevas tecnologías y las herramientas digitales, se dispone una visión instrumental de lo vivo desde la que se intenta despojar al ser humano de su temporalidad y fisicidad, incluyendo, por supuesto, la Piel. Por otro, y como una consecuencia de lo anterior, el intento por despojarnos de nuestra esencia conlleva un interés y un cuidado cada vez mayor en la disposición y control de nuestra imagen dérmica como último lugar desde el que buscar la perfección y la eterna juventud. Ambos aspectos, al mismo tiempo, confluyen en un espacio común, cuyo objetivo principal radica en el alejamiento y la superación de nuestra propia naturaleza, nuestra esencia física y orgánica, nuestro devenir perecedero y transitorio. Por ello y teniendo en cuenta lo anterior, intentaremos dar respuesta a ciertos interrogantes: ¿qué ocurre hoy con la Piel?, ¿en qué posición se encuentra?, ¿cómo es entendida? Pero especialmente, ¿qué ocurre con nuestras experiencias?, ¿ha cambiado nuestra forma de sentir y relacionarnos?, ¿somos información manipulable?, ¿a qué llamamos yo?, ¿qué es lo humano?, o mejor aún, ¿qué humano queremos llegar a ser?

1.4 Metodología

Tomando en consideración los parámetros anteriores, podemos exponer que la Piel no puede existir sin el cuerpo, pero el cuerpo tampoco puede existir sin la Piel; es una superficie complementaria del mismo, ya que ésta le da forma, lo conforma, lo protege y lo provee de unos márgenes entendibles, pero al mismo tiempo, queda en un afuera para/con él. Forma parte de su inteligibilidad, estableciéndose como medio por el cuál somos capaces de conocer y aprehender el mundo, a los otros y a nosotros mismos, sin embargo, si bien es cierto que la Piel conforma nuestro cuerpo, no podemos establecer ambos términos como sinónimos. Esto implicará tener en cuenta las relaciones –necesarias, por otro lado- que existen entre ambos, pero asimilándolos como entidades distintas y codependientes, siendo necesario repensar las relaciones entre ellos, atendiendo cuidadosamente a su espacio claramente diferenciado y con sus características propias.

Por ello, para abordar este trabajo hemos dispuesto el término Piel con mayúsculas, como una manera de destacar una serie de características que nos servirán para evitar la dinámica habitual en su uso como mero sinónimo de cuerpo. Así, cuando hablemos de Piel, lo haremos desde un espacio fuera del mismo.

Aunque esta afirmación es expresada de forma apriorística, a través del análisis y las características expuestas principalmente en la primera parte de esta investigación [2. *Aproximación teórica*], se evidenciarán los argumentos fundamentales por los que la Piel toma un valor reconocible y manifiesto, más allá de su asimilación a través/con el cuerpo. De esta forma, entendemos que, en el momento en que usemos el término Piel con mayúsculas, llevará asociadas todas estas características específicas, previamente aclaradas en este análisis [2. *Aproximación teórica*], sin necesidad de tener que retomar y reiterar constantemente, a lo largo de todo el texto, en aquellos aspectos específicos y fundamentales que permiten reconocer a la Piel en un espacio propio de trabajo y atención.

Para ello, hemos prescindido de una metodología historicista o lineal, que bien podría llevarnos a un trabajo tedioso, además de quedar en un repaso más o menos acertado de la historia del uso del cuerpo en la práctica artística, con la imposibilidad de desligarnos de éste, así como de las ideas y características asociadas al mismo, precisamente algo que queremos evitar. Por ello, nuestra manera de afrontar este trabajo está más cercano a lo que Foucault, siguiendo el trabajo de Nietzsche, denominó *genealogía*¹⁸ -y que ya apuntamos brevemente al plantear nuestro objeto de estudio [1.2. *Objeto de estudio y justificación*]- como forma de evitar una innecesaria presentación histórica o búsqueda de un *origen* específico permitiendo a las propias prácticas y a los artistas establecer sus relaciones, sus posiciones y experiencias singulares, más allá de una historia o unos discursos ya contruidos y/o heredados. Porque, recordemos, como bien expone Foucault:

¹⁸ FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, la genealogía, la historia". *Microfísica del poder*. 2ª ed. Madrid: La Piqueta, 1979b. pp. 7-30.

*La genealogía no se opone a la historia como la visión de águila y profunda del filósofo en relación a la mirada escrutadora del sabio; se opone por el contrario al despliegue metahistórico de las significaciones ideales y de los indefinidos teleológicos. Se opone a la búsqueda del «origen».*¹⁹

Una genealogía que se refiere a una revisión o elaboración de la historia teniendo en cuenta los intereses actuales, es decir, considerando los problemas del presente, y que tal y como él mismo expuso:

*[Se despliega en una clara] oposición a los proyectos de una inscripción de los saberes en la jerarquía del poder propia de la ciencia, una especie de tentativa para liberar a los saberes históricos del sometimiento, es decir, hacerlos capaces de oposición y de lucha contra la coacción de un discurso teórico, unitario, formal y científico. [...] la arqueología sería el método propio de los análisis de las discursividades locales, y la genealogía la táctica que a partir de estas discursividades locales así descritas, pone en movimiento los saberes que no emergían, liberados del sometimiento.*²⁰

Pero sobre todo, una manera de acercarnos a nuestro presente, a una búsqueda de saber desde la que elucidar dónde nos encontramos y hacia dónde vamos, teniendo en cuenta el anacronismo propio e inherente de tal búsqueda; ya que, como bien expone Didi-Huberman, [...] *nos es particularmente imposible interpretar el pasado sin recurrir a nuestro propio presente*²¹.

Por ello, nos centraremos en analizar cómo la Piel es protagonista dentro del ámbito artístico con ayuda de otros campos disciplinarios –como la sociología, la antropología, la filosofía y el psicoanálisis–, que nos permitirán un abanico más amplio, junto con la posibilidad de establecer ideas y relaciones que ayuden a entender aquello que tratamos desde diversos puntos de vista. Una diversidad de posiciones, que como hemos comentado anteriormente, nos proponen un campo más amplio de investigación y nos permiten elucidar las múltiples relaciones directas e indirectas que aparecen en pleno vínculo con la Piel, así como con la violencia y la subjetividad; dos elementos que como veremos, tiene absolutamente asociados.

Por otro lado, nos parece necesario recalcar que no podemos situar las prácticas artísticas como parte de una disciplina, ya que como bien apuntaba Hito Steyerl, la disciplina es algo que *normaliza, generaliza y regula; hace ensayar un grupo de respuestas*²², todo lo contrario a la forma de proceder de la praxis artística contemporánea, en cercanía a lo que el artista Francis Alÿs indica como *ensayo*²³.

¹⁹ FOUCAULT, (1979b). Op. Cit.p.7.

²⁰ FOUCAULT, Michel. "Curso del 7 de enero de 1976". En: *Microfísica del poder*. 2ª ed. Madrid: La Piqueta, 1979a. pp. 125-137. 1979. p.131.

²¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 1ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006a. p.31.

²² STEYERL, Hito. "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto". *Transversal - eipcp multilingual webjournal*. [en línea] vol. 1. 2011. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>>.

²³ La idea de ensayo atraviesa notoriamente la manera de trabajar de Francis Alÿs, tal y como se puso de manifiesto en la exposición *Francis Alÿs. Politics of Rehearsal (Francis Alÿs. Políticas del ensayo)*,

proceso que implica movimientos tentativos hacia una idea, donde pueden existir objetivos o no, pero en cualquier caso, donde la conclusión no es lo importante, incluso donde *el hecho de hacer algo no conduce a nada*²⁴.

Al mismo tiempo, uno de nuestros intereses principales reside en tomar las prácticas artísticas más allá de las categorías establecidas, como las ya expuestas anteriormente *-Body Art, performance, acción-*, así como de las instauradas más recientemente *-BodyHacking, BioHacking, Bio Arte, Software Art-*. Pero también, más allá de su consideración bajo los términos comúnmente utilizados como práctica, praxis o proceso artístico, y aunque algunos de estos términos serán utilizados a lo largo del texto, siempre serán tomados en cuenta, siguiendo en la línea de Allýs, como sinónimos de experiencia, del latín *experientia*²⁵ (prueba, ensayo); como acción, práctica, proceso, en el sentido más esencial: movimientos tentativos desde los que se realiza algo con/a través de la Piel. De esta manera, consideramos las experiencias artísticas como movimientos tentativos que no se engloban o se establecen bajo una nueva categoría, sino que, teniendo en cuenta una dilatación de sus márgenes, permiten una ampliación de todos aquellos textos, ideas y apreciaciones que pueden llegar a darse como posibilidad, donde la Piel es el elemento fundamental.

A esto debemos añadir que, al proveemos necesariamente de conocimientos diferentes para dar nuevos significados y plantearnos nuevas preguntas, se despliegue una interrelación de saberes, *un pensamiento*, tal y como expresa Chus Martínez, *que funciona por el intercambio permanente entre sistemas distintos que oscilan y nos hacen oscilar entre lo abstracto y lo concreto*²⁶. Se trata, por tanto, de actos y no de discursos. Porque la palabra, el lenguaje, no puede dar cuenta de los complejos elementos que intervienen en estos actos, ya que, como bien apuntaba Foucault:

comisariada por Russell Ferguson y llevada a cabo en el año 2007 en el Hammer Museum de Los Angeles, Estados Unidos.

Para más información, véase:

FERGUSON [COM.], Russell. *Francis Allýs. Politics of Rehearsal*. (Exposición realizada en Los Angeles, California (Estados Unidos), Hammer Museum, del 30 de septiembre de 2007 al 20 de febrero de 2008). 1ª ed. Germany: Steidl, (Exposición realizada en Los Angeles, California (Estados Unidos), Hammer Museum, del 30 de septiembre de 2007 al 20 de febrero de 2008). 2007.

²⁴ *Paradox of Praxis 1: Sometimes Making Something Leads to Nothing (Paradoja de la práctica 1: A veces hacer algo no conduce a nada)*, 1997, en la que Allýs empujó durante más de nueve horas, por el centro de la Ciudad de México, un cubo de hielo hasta que se derritió por completo. Un claro ejemplo de práctica artística donde lo importante es el proceso, el tiempo de la acción; los actos en sí mismos sin conclusiones definitivas.

²⁵ El término experiencia procede del latín *experientia*, derivado a su vez del verbo *experiri* (experimentar, probar), comprendido por el prefijo *ex-* (separación del interior), la raíz *peri-* (intentar, arriesgar) y el sufijo *-entia* (cualidad de un agente). De esta forma, podemos decir que la experiencia es la cualidad de intentar a partir de las cosas.

²⁶ MARTÍNEZ, Chus. "Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?". *Índex*. [en línea] vol. 0. 2010. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <http://www.macba.es/PDFs/index/00_cas.pdf>. p. 13.

[...] no porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles una a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis²⁷.

Por todo ello, en el momento en que, volviendo a Chus Martínez, existe un *intercambio de sistemas distintos que oscilan y nos hacen oscilar entre lo abstracto y lo concreto*²⁸, trabajaremos con estudios e investigaciones, así como utilizaremos citas directas en el texto de múltiples autores que, atravesando diametralmente toda la investigación, se refieran explícitamente al cuerpo y no a la Piel. Algo inevitable, por otro lado, si valoramos todo lo expuesto hasta el momento, ya que tomamos en consideración textos e investigaciones de diversa índole, donde la Piel en muchos casos y de manera general, ha sido y es, o bien eludida, o bien considerada de forma conjunta o como un elemento más de nuestro cuerpo. Queremos insistir, por otro lado, en que esto no provoca contradicciones dentro de nuestra investigación, sino más bien, se trata de una parte importante que, tomada en cuenta desde un primer momento, nos exige -en el intento por distanciarnos de los determinismos, categorías o ideas previas establecidas en relación al cuerpo- trabajar con una metodología sólida y una sistematización analítica e investigadora concreta que permita reconocer, recoger y apreciar las características específicas de nuestro objeto de estudio: la Piel.

Este trabajo, por tanto, intentará ocupar tanto el registro de lo general como de lo específico. Serán las prácticas y sus condiciones las que establecerán sus propias premisas, producirán su propio campo de referencias y su propia lógica, lo que nos llevará a la creación por un lado de sistemas individualizados, y por otro, a una resistencia contra aquellos modos dominantes de producción de conocimiento, pero al mismo tiempo en el que ocupan un terreno compartido, evitaremos, siguiendo a Hito Steyerl, la creación de universos paralelos e intraducibles²⁹. De esta manera, quedarán evidenciadas y solventadas las contradicciones y dificultades propias al realizar una investigación académica desde y con los parámetros artísticos, ya que a nuestro entender, de la misma manera que lo expresa Chus Martínez: *hoy es impensable una institución que no quiera pensar desde el arte sino a través de él*³⁰.

Desde estas premisas, la estructura general del trabajo queda apoyada principalmente en diferentes *Dermocartografías*, denominadas así principalmente porque creemos que es un término que se hace eco de nuestra metodología; aquella necesidad de reunir diferentes puntos de vista desde los que conformar un extensa cartografía en la que, tras organizar y analizar múltiples y diferentes informaciones, podamos dar lugar a un amplio espacio de estudio. Todas ellas dispuestas en grupos principales establecidos a partir de ciertas herramientas o elementos muy concretos que nos permiten obtener relaciones entre diversas prácticas, sin que por ello entre

²⁷ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. 2ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 1999b. p.19.

²⁸ MARTÍNEZ, (2010). Op. Cit.p.13.

²⁹ STEYERL, (2011). Op. Cit.p.6.

³⁰ MARTÍNEZ, (2010). Op. Cit.p.13.

ellas tengan un vínculo directo en el tiempo o lugar específicos. Esto nos permite diferentes lecturas y asociaciones a lo largo de todo el texto, que serían prácticamente impensables si se tratara de un trabajo estructurado de manera lineal o estuviese apoyado en las diversas corrientes o categorías específicas delimitadas desde la historia del arte. Por otro lado, no se pretende hacer una clasificación reduccionista, se trata más bien de una elección primera con el interés de englobar el necesario número de prácticas desde donde establecer las características y particularidades necesarias para nuestro estudio y por tanto, todas ellas se disponen en un espacio de observación y análisis amplio en el que podrían ser incluidas y tratadas otras muchas prácticas.

Teniendo en cuenta lo anterior, nos serviremos de imágenes, vídeos y documentación gráfica -como apoyo directo, así como forma de enriquecer y ampliar la lectura a lo largo de toda la investigación- además de documentación y textos específicos, intentando en todo momento que todos ellos sean principalmente ofrecidos por los propios artistas; bien desde sus respectivas páginas webs, bien desde sus textos personales y entrevistas, así como desde instituciones artísticas específicas; algo que nos parece no sólo pertinente, sino necesario.

En la primera parte de esta investigación [2. *Aproximación teórica*], hemos utilizado numerosas imágenes referentes a diversas experiencias artísticas que, aunque no son explicitadas o desarrolladas directamente en el texto, consideramos que aportan no sólo un mayor entendimiento de lo expresado textualmente, sino también, que funcionan como una clara extensión y desarrollo de las ideas expuestas. En todos los casos, estas imágenes irán acompañadas de la información textual específica y necesaria para su correcta y completa lectura, lo que implicará una mayor o menor descripción o referencialidad de las mismas según su complejidad.

Esto es fundamental, ya que consideramos en igualdad de condiciones o en un mismo nivel de importancia a los textos y a las imágenes, siendo dos herramientas esenciales para el desarrollo de esta investigación. Porque recordando a Foucault, tal y como expusimos anteriormente, palabra e imagen *Son irreductibles una a otra*³¹, de ahí, que ambas herramientas tengan su espacio y su funcionalidad propia y necesaria. Por ello y por los mismos motivos, al final de la investigación, dispondremos de un índice de imágenes que permitirá, de la misma forma que lo hace una bibliografía, un recorrido directo por todas ellas, donde además de quedar explicitada su información e identificación específica, se hará referencia a las fuentes de las que han sido extraídas.

Por otro lado, teniendo en cuenta la diversidad de prácticas, contextos y referencias espaciales, muchos de los textos utilizados en esta investigación han sido manejados desde diversos idiomas, principalmente inglés y francés. En todos los casos, en el momento en que sean utilizados dentro de nuestro escrito, quedarán evidenciados a través de la cita correspondiente con el texto original, ofreciendo por nuestra parte la traducción específica de todos ellos.

³¹ FOUCAULT, (1999b). Op. Cit.p.19.

De esta manera y a través de todas estas características, la estructura de la primera parte de esta investigación, reside en abordar los conceptos principales: Piel, subjetividad y violencia. Términos imprescindibles para tratar nuestro objeto de estudio y desarrollar nuestras hipótesis, tal y como ya expusimos anteriormente. Términos que nos servirán para asentar las bases de aquello que será desarrollado posteriormente en los diferentes epígrafes principales relacionados con el ámbito artístico, donde se tendrá en cuenta constantemente el contexto (social, político, ideológico) que forma parte de cada una de las obras o prácticas que serán tratadas. Como expusimos anteriormente, las relaciones entre los procesos de subjetivación y la violencia están contaminadas de aquello que como individuo social experimentamos, por lo que estas relaciones sólo encuentran su amplio y coherente sentido en un contexto determinado. Precisamente lo que nos interesa en este caso son las relaciones directas o indirectas que tiene el artista con su entorno y que nos permiten establecer los vínculos directos con su subjetividad, su yo en relación a sus experiencias.

Una vez introducidos los conceptos anteriormente descritos, pasaremos al desarrollo de los epígrafes principales, que de manera general se dividen en tres apartados atendiendo principalmente al espacio específico desde donde podemos analizar u observar la Piel:

- *Prácticas Transdérmicas*: donde trataremos la Piel desde su consideración interna -desde fuera hacia dentro- y por tanto, cuya transformación y modificación implica una intromisión de su espacio quedando atravesada, horadada.
- *Prácticas Hipodérmicas*: donde trataremos la Piel desde su consideración externa -desde su superficie hacia fuera- cuya alteración implica no sólo su modificación superficial, sino también una prolongación de su propio espacio.
- *Prácticas Alodérmicas*: donde trataremos la Piel desde su consideración interna/externa (interfaz), donde el adentro y el afuera quedan yuxtapuestos y por tanto, su modificación permite al mismo tiempo tomar en cuenta la interrelación entre ambos espacios en un afuera.

A su vez, como parte de estos epígrafes principales encontramos subepígrafes, que como ya avanzamos, hemos denominado *Dermocartografías* en base a una serie de elementos que pasamos a ver a continuación:

Como parte del primer bloque denominado ***Prácticas Transdérmicas***, nos ocuparemos de aquellos procesos -del exterior al interior- en los que la Piel se posiciona como superficie desde la que ejercer resistencia ante el saber-poder instaurado, así como el espacio necesario desde donde la violencia *sistémica* queda evidenciada y señalada.

- *Dermocartografía de la incisión*, desde la que trataremos con prácticas en las que el corte, el dolor, el trauma y el ritual son elementos fundamentales. Procesos y experiencias en los que el artista maltrata y abre su Piel como manera de comunicar y de exponerse, pero especialmente, desde donde autoafirmarse bajo el control del dolor y de los límites impuestos. Una ruptura de la unidad física que desestabiliza su entorno como manera desde la que salir de los límites que comprimen al individuo en búsqueda de un empoderamiento singular.
- *Dermocartografía de la transformación*. En este caso trabajaremos con prácticas y procesos desde los que alterar, marcar y controlar la imagen dérmica bajo la elección personal del individuo fuera de los márgenes impuestos sin romper la unidad física. Una alteración dérmica positiva (aceptada) o negativa (rechazada) que en algunos casos dará lugar a un empoderamiento del individuo, en otros, servirá para reafirmar y evidenciar la imposibilidad de superar el sometimiento del mismo provocado por el poder-saber instaurado.

Como parte del segundo bloque principal denominado **Prácticas Hipodérmicas**, nos ocuparemos de aquellas prácticas y procesos donde la Piel es modificada superficialmente a través de un contacto, bajo elementos externos a ella, expandiendo o dilatando su espacio más allá de su superficie en búsqueda del yo. De esta manera, quedará evidenciada la temporalidad propia del ser humano, así como la imposibilidad de entendernos o conformarnos como un yo único o fijo.

- *Dermocartografía del enmascaramiento*, donde trataremos con aquellas prácticas en las que la Piel se transforma y se construye según las múltiples máscaras o enmascaramientos posibles, más allá de la *rostrificación* estipulada. Máscaras o enmascaramientos –yuxtapuestas o superpuestas- que suponen una metamorfosis, en un tiempo determinado, sin dejar una marca o señal física y visible en la Piel.
- *Dermocartografía de la impronta*, donde aquellas huellas o improntas provocadas por el contacto de la Piel, nos proporcionan una señal duradera –con un significado singular y único- de un yo que irremediamente ya es siempre un otro. En unos casos será la sangre y una clara catarsis a través de una muerte simbólica, como purificación del sujeto, la que permita esa señal duradera; en otros, lo importante será la necesidad de buscar nuestro rastro o aquellas improntas latentes que dejamos a nuestro paso por el mundo –aparentemente no visibles y efímeras-, y que pueden ser reveladas para finalmente, conformarse en huellas/improntas como clara muestra de aquello que ya no somos.

Como parte del tercer y último bloque principal denominado **Prácticas Alodérmicas**, trataremos con la superficie dérmica desde la conjunción e interacción entre el interior y el exterior de la misma, ofreciéndose como otro espacio, más allá de ella. Un entendimiento de la Piel como una interfaz dinámica en plena relación con sistemas,

dispositivos, mecanismos y herramientas propias del ámbito de la tecnociencia, la biología y los sistemas digitales de información.

- *Dermocartografía de la exterioridad.* Será en este último epígrafe que con mayor claridad encontraremos los efectos del desarrollo de las tecnologías digitales/informáticas y los avances tecnocientíficos actuales que disolverán las fronteras entre lo bio y lo tecno, el yo y el otro, lo vivo y lo muerto, con su obstinada necesidad de reducir nuestra existencia a datos e informaciones manipulables.

2. Aproximación teórica

2 Aproximación teórica

2.1 Piel, una primera exposición

Fig.4. Sarah Maloney. *Skin*. (Detalle). 2003-2012.
42 x 23 x 170 cm. Aproximadamente.
400.00 cuentas de vidrio, hilo de nylon y soporte
acrílico.



Para hablar de la Piel es necesario establecer diferentes puntos de partida desde los que poder tener un conocimiento de sus múltiples aspectos. Podemos entenderla desde su sentido biológico, fisiológico, orgánico; como una herramienta de interacción con el otro y con el mundo; nuestra carta de presentación hacia los otros; como interfaz³², medio; o todas ellas a la vez. Piel como imagen que determina unas características físicas y una identificación. Superficie que exige una presencia, un aquí y un ahora entre-Pieles, una comunicación directa de toda nuestra realidad de Piel a Piel. Entre-Pieles como entre-imágenes del yo-otros.

A priori, podríamos pensar que es únicamente aquello que recubre nuestro cuerpo, aquella superficie que nos sirve de envoltura cerrada, de bolsa que contiene nuestros órganos; de barrera al fin y al cabo con el exterior. Sin embargo, en el momento en que profundizamos en su estudio, descubrimos que es una membrana elástica y maleable, más cercana a una superficie porosa que a una extensión opaca o frontera que nos aleja del exterior, ya que concede esa conexión entre ambos espacios. Todo lo que es físico se desarrolla con referencia constante a la experiencia corporal que nos llega a través de la Piel, ofreciendo una separación/vinculación con el mundo, con nosotros mismos y con los otros.

La Piel, por consiguiente, no es una parte del cuerpo sino como bien expresa James Elkins, *una condición de su inteligibilidad, un marcador no opaco entre dentro y fuera, cuerpo y mundo*³³. Es una materia cambiante conformada de pliegues, cuyos

³² Término utilizado por Federn y Freud desde el psicoanálisis. Desde la RAE (Real Academia Española) y conociendo que su origen está relacionado con el término inglés *interface*, lo entendemos de manera amplia como superficie de contacto que permite la comunicación entre dos sistemas independientes; como membrana permeable y comunicacional.

³³ ELKINS, James. "Membranes". En: *Pictures of the body. Pain and metamorphosis*. 1ª ed. California: Stanford University Press, 1999. 1999. p.36.

plegamientos constituyen al mismo tiempo un adentro y un afuera. No existe una diferenciación entre el interior y el exterior, lo que nos permite la apropiación en el mismo momento de ambos espacios. Un guante cuyo anverso y reverso están constituidos del mismo material y por tanto, lo que permite entender que sin Piel no haya cuerpo, pero tampoco exista cuerpo si no hay Piel, ya que son codependientes.

En un primer acercamiento, comprobamos la cantidad de matices que es posible desprender de ella según la entendamos desde un espacio u otro. Por ello, nos aproximaremos poco a poco, desde sus diversas perspectivas, con el ánimo de que su estudio sea lo más extenso posible, haciendo hincapié en aquellas características que dan cuenta de su complejidad, permitiéndonos determinar su asociación directa con el yo.

2.1.1 Características generales. Datos histológicos

Nuestra piel es un espejo dotado de propiedades mucho más maravillosas que las de un espejo mágico. El espejo primigenio que envuelve el óvulo se divide sólo para verse tragado dentro de sí. Luego reaparece al otro lado de la fisura original. El espejo dividido, que es la piel y el sistema nervioso combinado, acaba por mirarse a sí mismo, lo que da como resultado una confrontación que estimula un movimiento interminable de imágenes y el nacimiento de lo que con propiedad se denomina pensamiento reflexivo.

André Virel.

Las palabras de André Virel nos proporcionan una primera, pero significativa aproximación hacia la Piel, desde la que poder inferir su complejidad. Así, podemos decir que es el órgano más grande del cuerpo humano, o mejor aún, más que un órgano es un conjunto de órganos, ya que está formada por diversos tejidos y con múltiples funciones. Forma parte del sistema denominado somatosensorial, desde el que se reciben y traducen las diferentes modalidades de estímulo³⁴; la percepción de

[...] *skin is not a part of the body, but a condition of its intelligibility, a marker of the oppositional difference between inside and outside, body and world.*

De aquí en adelante, salvo indicación expresa, las traducciones de los textos corresponden a la investigadora.

³⁴ A través del sistema somatosensorial se codifican y traducen los diversos estímulos; aquellos recibidos tanto del exterior como del interior del cuerpo y que pueden ser de tipo mecánico, físico o químico. Estos estímulos son recibidos por los receptores somatosensoriales que abarcan principalmente

estímulos mecánicos, así como la propiocepción (posición y movimientos del cuerpo), la percepción del dolor (nocicepción) y la temperatura. Compuesta por diferentes capas o estratos, también encontramos diferentes tejidos, entendidos como anexos cutáneos, como son el vello, las uñas, las glándulas sebáceas y las sudoríparas. Todos ellos componentes que estando totalmente relacionados entre sí y en plena sincronía se evidencian como un vínculo necesario no sólo para su buen funcionamiento, sino también como veremos, para una buena actividad de todo el conjunto de nuestro organismo.

Desde un punto de vista histológico, la Piel comporta una compleja estructura de capas, a su vez conformadas por diferentes estratos según las zonas específicas, cada una de ellas con su correspondiente cometido y sus características propias. De esta manera, aquella que nos encontramos más directamente y con la que tenemos una mayor relación es precisamente la más exterior, pero también la capa más fina, llamada epidermis³⁵. Por supuesto, en su calidad exterior nos proporciona el primer nivel de protección, así como de relación con todo aquello que nos rodea. Es la capa con el mayor número de células, así como el lugar donde llegan aquellas que, tras ser renovadas en las capas más profundas, son eliminadas de manera natural. Dependiendo de la zona, podemos encontrar diferentes grosores, variando desde un mínimo de 0,1 mm en los párpados, a un máximo de 1,5 mm en las palmas de las manos y en las plantas de los pies.

Fig.5. Zane Berzina. *Skin architecture*. 2005.

Partiendo de imágenes de la Piel obtenidas a través de un microscopio electrónico, Berzina confecciona tres tipos de piezas tridimensionales emulando su arquitectura, cuya interactividad está basada en las funciones y propiedades de la Piel y su relación con el sistema nervioso interno. En este caso concreto, la arquitectura creada responde a una sección vertical de tejido, teniendo en cuenta estructuras como el pelo y las diferentes capas que componen la Piel.

A través de los diferentes hilos conductores que la componen, ésta se modifica cambiando de color según la intensidad de los diversos estímulos eléctricos.



toda la superficie de la Piel, pero también los tejidos musculares, tendones y órganos internos. Receptores que se establecen, según el tipo, de la siguiente manera: mecanorreceptores (relacionados con la percepción de estímulos mecánicos como la presión), nocioreceptores (percepción del dolor), termorreceptores (percepción de temperatura), propioceptores (posición y movimiento del cuerpo).

³⁵ A su vez conformada por cuatro niveles que, siguiendo con el parámetro de más exterior a interior se establecerían de la siguiente manera: capa córnea (stratum corneum), capa granular (stratum granulosum), capa de células espinosas (stratum spinosum) y capa basal (stratum basale).

PUIG SANZ, Lluís. "Anatomía y fisiología de la piel humana". En: FERRÁNDIZ, Carlos (ed.), *Dermatología clínica*. 4ª ed. Barcelona: Elsevier, 2014. pp. 1-9. 2014.

Seguidamente, encontramos la dermis³⁶, aproximadamente veinticinco veces más gruesa que la anterior, comportando la masa más extensa de todo el conjunto de la Piel. Encargada de proporcionar elasticidad, es la que nos procura la necesaria estabilización de la Piel evitando su deformación. Al mismo tiempo, nos permite localizar ciertas sensaciones que son transmitidas a nuestro cerebro mediante el tejido nervioso, como el dolor y la temperatura, proporcionando la regeneración de las heridas y evitando el envejecimiento.

En un nivel más profundo, actuando como protector del resto del interior de nuestro cuerpo, encontramos la hipodermis. En este estrato se encuentran las células grasas, así como los músculos que se encargan del movimiento del vello. Sin ella no nos podríamos proteger de la pérdida de calor, y por tanto, tampoco podríamos conservar la temperatura corporal. El sebo producido por las glándulas sebáceas originadas en esta capa, propicia la lubricación de la Piel y el vello, aislando al cuerpo de inclemencias meteorológicas como la lluvia y ayudando a eliminar bacterias. Con su ayuda, nuestra Piel conserva cierta textura dando forma al contorno total de nuestro cuerpo y es precisamente su mal estado el que proporciona distensión y pliegues. Su masa varía dependiendo de características como el peso o la edad y es la encargada de protegernos de estímulos mecánicos como los golpes.

Fig.6. Zane Berzina. *Skin architecture*. 2005.

La pieza responde a los patrones semialeatorios de los surcos de la epidermis. A través de los diferentes hilos conductores que la componen, ésta se modifica cambiando de color según la intensidad de los diversos estímulos eléctricos.



Además de las tres capas expuestas, se contemplan los denominados anexos cutáneos, aquellos que por otro lado, aunque son denominados como anexos también son parte esencial en la estructura y funciones de toda la Piel. Estamos hablando del vello, las uñas, las glándulas sudoríparas y sebáceas.

El vello lo encontramos prácticamente en toda nuestra superficie dérmica, salvo en las palmas de manos, plantas de los pies, en los extremos digitales de los dedos, labios, pezones y mucosa genital. Además de ayudarnos a preservar el calor corporal y proteger a la epidermis, evita la intromisión hacia el interior de partículas pequeñas, como es el caso del que encontramos en nariz, orejas o alrededor de los ojos. Las

³⁶ A su vez conformada por dos niveles o capas; papilar (stratum papillare), siendo la más externa y reticular (stratum reticulare), la más interna.

uñas, por otro lado, se desarrollan a partir de las células epidérmicas a modo de capas y como en el caso del vello, se forman por la denominada queratinización; esto es el proceso de transformación y endurecimiento de la capa más externa –epidermis–, en tejido córneo, cuyo componente principal es un tipo de proteína, la queratina, formada por células muertas. Una vez más, su función, la de proteger las zonas más sensibles y sus terminaciones nerviosas de los dedos de las manos y pies. Esto nos indica, por otro lado, que la Piel recubre todo nuestro cuerpo, incluyendo, por tanto, todos sus orificios; como la nariz o la boca, e incluso, como en el caso de nuestros ojos, la córnea externa y transparente, la cual está conformada por una capa de Piel modificada.

En el caso de las glándulas sebáceas –aquellas que sintetizan el sebo para lubricar y proteger la superficie de la Piel–, y las sudoríparas –aquellas que controlan la temperatura y se encargan de producir el sudor–, se encuentran localizadas por toda la superficie. En el caso de las sebáceas, exceptuando en las palmas de las manos y plantas de los pies. Todo lo contrario de las sudoríparas, ya que es en las palmas de las manos y plantas de los pies donde existe una mayor concentración.

Como ya apuntábamos, es el órgano más grande del ser humano, ocupando entre un 16% y un 18% del peso total del cuerpo de un adulto, lo que llega a comportar unos 18000 cm² y 3 kilos y medio de peso, con un total de 900.000 receptores sensoriales. Es la encargada de sostener el cuerpo en torno al esqueleto, así como su verticalidad, protegiéndonos del exterior al mismo tiempo que nos relaciona con éste, organizando y procesando toda la información. Mantiene una conservación de su estado manifestando cicatrices o marcas distinguibles.

De esta manera, aunque en un primer momento, podríamos decir que uno de sus cometidos principales es el de protección, ya que funciona como medio defensivo entre el organismo y nuestro entorno, al mismo tiempo contando con numerosas funciones asociadas a este objetivo, entendemos que desempeña otras muchas funciones igual de importantes. Por ella, nos protegemos de las bacterias, de los patógenos y de los rayos ultravioleta, así como de la radiación y de las agresiones mecánicas. Podemos decir que la Piel *respira y transpira*, ya que absorbe oxígeno y libera dióxido de carbono dependiendo de la temperatura y la humedad exterior. Y en cuanto a afecciones se trata, se encarga de expulsar aquellas toxinas perjudiciales que no podemos expulsar por otro método; sustancias nocivas que finalmente serán excretadas con los productos de desecho corporales. Como expresa Anzieu: *Estimula la respiración, la circulación, la digestión, la excreción y actúa sobre la reproducción, ya que participa en la función metabólica*³⁷. Al mismo tiempo que es superficial y profunda, también es permeable e impermeable, frágil y sólida, con capacidad para limpiarse a sí misma³⁸. Durante toda nuestra vida, la Piel se renueva de manera constante, formando, como explica Ashley Montagu:

³⁷ ANZIEU, (2010). Op. Cit.p.26.

³⁸ Ibid.p.28.

[...] *dos nuevas capas de células aproximadamente cada cuatro horas. Parece que las células de la piel y las entrañas pueden dividirse cientos y miles de veces durante la vida de una persona. Las células de la piel mudan a un ritmo de un millón por hora*³⁹.

Presenta características específicas que formarán parte de aquellas particularidades físicas únicas de cada individuo y que permitirán una identificación. Distintivos como la pigmentación, los pliegues, las arrugas, el cabello, las cicatrices o marcas, los lunares, el granulado, olor, suavidad o rugosidad.

Fig.7. Zane Berzina. *Skin architecture*. 2005.

La pieza responde a los patrones tridimensionales de células de Piel muerta. A través de los diferentes hilos conductores que la componen, ésta se modifica cambiando de color según la intensidad de los diversos estímulos eléctricos.



Pero si la superficie externa nos proporciona conocimiento y nos protege del mundo, del exterior, ofreciendo unas características físicas singulares, también podemos decir que desde el interior es capaz de transmitir señales a nuestro organismo. De tal manera que reflejamos claramente nuestro estado físico y psicológico a través de las señales visibles que nos da la Piel. Así, es comunicadora en ambos sentidos, al mismo tiempo *exteroceptora*; esto es, recogiendo estimulación del exterior, y *propioceptora*; recogiendo la estimulación desde el interior del propio cuerpo. Esa estimulación desde el interior da cuenta no sólo de nuestra buena o mala salud física, sino también su directa relación con cambios de tipo psicosomático. Diferentes casos clínicos demuestran que muchas de las afecciones directamente relacionadas con la Piel, como pueden ser las pústulas o la soriasis, están íntimamente relacionadas con el aparato psíquico o mental.⁴⁰ Nuestro estado físico interno por otro lado, nos es mostrado de manera general a través de una textura determinada, el color o hidratación que podemos encontrar en cada Piel particular. De esta manera, tenemos que reconocer a la Piel su estatuto de *aparato psíquico externo*⁴¹, ya que tiene una clara y directa relación con el cerebro. La Piel, junto con

³⁹ MONTAGU, Ashley. *El tacto. La importancia de la piel en las relaciones humanas*. 3ª ed. Barcelona: Paidós, 2004. p.24.

⁴⁰ Para más información véase:

ANZIEU, (2010). Op. Cit.así como ULNIK, Jorge C. *El psicoanálisis y la piel*. 1ª ed. Madrid: Síntesis, 2004. En ambos estudios, se pueden encontrar diversos casos clínicos en los que se relaciona el estado psíquico con afecciones físicas sobre la piel.

⁴¹ MONTAGU, (2004). Op. Cit.p.23.

el sistema nervioso central aparece del ectodermo; la capa celular embrionaria más externa del embrión.⁴² Como bien explica Ashley Montagu:

*El sistema nervioso central, cuya principal función es mantener al organismo informado de lo que sucede en el exterior; se desarrolla como parte interna de la superficie general del cuerpo embrionario. El resto de la envoltura superficial, tras la diferenciación del cerebro, la médula espinal y todas las partes del sistema nervioso central, se convierte en la piel y sus derivados: pelo, uñas y dientes. Por consiguiente, el sistema nervioso es una parte oculta de la piel, o bien ésta puede contemplarse como la parte expuesta del sistema nervioso*⁴³.

De esta manera, la Piel es la cara de la misma moneda de la superficie general del cuerpo embrionario, de nuestro sistema nervioso interno. Diferenciando el cerebro y la médula espinal, podemos decir por tanto, que es la Piel lo que queda en el afuera y el resto del sistema nervioso hacia dentro, sin olvidarnos de la existencia de una clara y constante comunicación entre ambos. Es este vínculo el que nos muestra la compleja red de elementos, formas y funciones, que intervienen en nuestro organismo. De ahí, que Paul Valéry expusiera que *lo más profundo del hombre es la piel*; aseveración conocida por todos y completada a continuación como:

*[...] y además, médula, cerebro, todo lo necesario para sentir, padecer, pensar..., ser profundo: todo viene de ahí... [...] ¡eso son invenciones de la piel!... Por más que profundizamos, doctor, somos... ectodermo*⁴⁴.

Fig.8. Sonja Bäuml. *Crocheted membrane*. 2008-2009.

Piezas de ganchillo hechas a mano en base a las necesidades físicas específicas de un individuo. De esta manera, la membrana es confeccionada teniendo en cuenta las sensaciones experimentadas y la necesidad de mayor o menor protección según las zonas de la Piel, lo que se traduce en piezas con texturas diferentes; con un mayor o menor grosor, así como con una mayor o menor abertura.



⁴² El conjunto de células durante el desarrollo embrionario se multiplican para dar lugar a las diferentes capas embrionarias y conformar los diferentes tejidos. Desde el endodermo –la capa más interna- se formarán la mayor parte de los órganos internos; del mesodermo –como la capa intermedia-, se formarán los músculos, el esqueleto, el sistema circulatorio y el reproductor. Finalmente, del ectodermo –la capa más externa- se formará el sistema nervioso y la Piel.

⁴³ MONTAGU, (2004). Op. Cit.p.23.

⁴⁴ VALÉRY, Paul. *L'Idée fixe ou Deux Hommes à la mer*. 1ª ed. Paris: Gallimard, 1966. pp.44-45.

Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau [...] Et puis, moelle, cerveau, tout ce qu'il faut pour sentir, pàtir, penser..., être profond: Tout vient de là... [...] Eh bien, ce sont des inventions de la peau!... Nous avons beau creuser, docteur, nous sommes... ectoderme.

2.1.2 Sistema sensorial

El tacto, grandes dioses, es el propio sentido de todo el cuerpo: por él penetran en nosotros las impresiones desde el exterior, por él se revela todo sufrimiento interior del organismo o bien, al contrario, el placer del acto de venus.

Lucrecio.

Pero una vez que podemos entrever la importancia de la Piel en su sentido funcional, orgánico o fisiológico, necesitamos tomarla en consideración, no sólo como sistema orgánico, sino también, como un complejo sistema sensorial. Aunque en muchas ocasiones se llegó a apuntar el hecho de que el tacto era uno de los sentidos que más tarde se desarrollaban, sabemos actualmente que la Piel, no sólo es el más antiguo y el mayor de todos nuestros órganos sensoriales -tanto en la especie humana como en otras especies-, sino que la sensibilidad táctil es la primera en aparecer y desarrollarse en el recién nacido. De tal forma que, como expresa David Le Breton, *mucho antes de que el feto disponga de la vista, de la audición o de la olfacción, su piel ya siente las vibraciones del mundo*⁴⁵.

Siguiendo los estudios de Montagu y Matson, las primeras contracciones que proporciona el útero en el momento del nacimiento se consideran las primeras influencias táctiles para el bebé. Estas estimulaciones permiten activar el sistema periférico y autónomo, es beneficioso para el sistema inmunológico y da lugar a una mayor resistencia ante bacterias e infecciones, así como permite una correcta actividad del resto de órganos, especialmente en relación al sistema respiratorio⁴⁶. De ahí, que las palmaditas realizadas en el momento del nacimiento permitan ayudar al bebé a respirar. Numerosos estudios han revelado cómo las dificultades que sufre todo recién nacido en las primeras semanas de vida para adaptarse y respirar correctamente, llegan a disminuir en gran medida, obteniendo una mayor recuperación aquellos que han tenido caricias, así como un contacto específico y continuado durante ese tiempo⁴⁷. Pero no debemos dejar de lado el impacto igualmente importante del contacto en relación a la madre, ya que se establece una comunicación mutua que favorece a ambos. El primer contacto de ésta con el bebé en sus primeras horas tras el nacimiento, mejora su estado anímico y su circulación, además de cumplir la función del cese de hemorragias posparto y la contracción del útero⁴⁸.

⁴⁵ LE BRETON, David. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009. p.155.

⁴⁶ MONTAGU y MATSON, (1983). Op. Cit.pp.102-105.

MONTAGU, (2004). Op. Cit.pp.76-77.

⁴⁷ MONTAGU, (2004). Op. Cit. p.98.

⁴⁸ MONTAGU y MATSON, (1983). Op. Cit. p.105.

Por otro lado, teniendo en cuenta que los primeros estímulos que recibe el bebé le son transmitidos a través de la superficie dérmica, sus primeros meses de vida comportan un momento clave en relación al tacto y las experiencias obtenidas a través de la Piel; aquellas que le proporcionarán un desarrollo saludable. Así, estos estímulos cutáneos junto con aquellos obtenidos a través del resto de sentidos -según el bebé consigue afianzarlos progresivamente-, quedan localizados de manera más intensa o acentuada en la zona de los labios, y más tarde, es ampliada a toda la superficie dérmica; fundamentalmente a las yemas de los dedos y las manos. A través de la estimulación de estas zonas más desarrolladas, el bebé comienza a conocer el mundo y a los otros, especialmente en la comunicación mutua que mantiene con la madre.

De esta manera, siguiendo a Montagu, podemos afirmar que una buena estimulación cutánea en el momento del nacimiento es esencial, ya que asegura un desarrollo correcto y vital de todo el organismo. Pero además, el contacto humano es imprescindible para el crecimiento y desarrollo de cualquier individuo y sus relaciones, proporcionando beneficios tanto a nivel físico como psíquico.⁴⁹ La Piel, como base de los receptores sensoriales, y el sentido del tacto, organiza y procesa toda la información que nos llega, mediando todas nuestras sensaciones. Desde el momento en que nacemos estamos preparados para desarrollarnos teniendo en cuenta la relación con los otros y el mundo, y esto es algo que durará el resto de nuestra vida, por lo que si las primeras sensaciones que obtenemos a través de la Piel no se llevaran a cabo, no sobreviviríamos; el sentido del tacto, como bien expresa Le Breton, es el *único sentido indispensable para la vida [...] matriz fundamental de la relación del hombre con el mundo*⁵⁰.

Una privación de caricias y de contacto en los primeros meses de vida, así como en periodos prolongados ya como adultos, implican una mala actividad de nuestros órganos, problemas físicos y psicológicos, que no permiten un buen

MONTAGU, (2004). Op. Cit. p.60.

⁴⁹ Un claro ejemplo lo tenemos en el siglo XIII con el emperador alemán Federico II. En su afán por conocer cuál sería la lengua que se hablaría como originaria, mandó a madres adoptivas y a nodrizas que amamantaran a recién nacidos sin hablarles, así como proporcionándoles una atención excasa. El resultado fue la muerte de todos ellos, demostrando que las caricias, así como la palabra y atención hacia los bebés resulta, no sólo positivo, sino que es absolutamente necesario.

MONTAGU, (2004). Op. Cit. p.123.

Actualmente el Instituto de Investigación del Tacto de Miami, (Touch Research Institute) el único centro dedicado a este tipo de investigaciones, ha realizado más de cien estudios sobre cómo afecta el tacto en grupos de personas con edades diferentes. Han obtenido resultados sorprendentes, como la disminución de dolor en ciertas enfermedades, mejora de crecimiento en recién nacidos prematuros, aumento de la función pulmonar en personas con asma o la disminución de glucosa en personas con diabetes.

Touch Research Institute [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www6.miami.edu/touch-research/Index.html>>.

Para más información relacionada, véase:

SCAFIDI, Frank A., FIELD, Tiffany y SCHANBERG, Saul M. "Factors that Predict which Preterm Infants Benefit Most from Massage Therapy". *Journal of Developmental & Behavioral Pediatrics*. vol. 14, no. 3, pp. 176-180. 1993.

CADY, Steven H. y JONES, Gwen E. "Massage Therapy as a Workplace Intervention for Reduction of Stress". *Perceptual and Motor Skills*. vol. 84, pp. 157-158. 1997.

⁵⁰ LE BRETON, (2009). Op. Cit.p.145.

funcionamiento y desarrollo del individuo. Es cierto que poseemos otros sentidos, que apoyan gratamente nuestro conocimiento del mundo, pero es precisamente el tacto el que nos permite confirmar aquello que percibimos en asociación con la vista, el oído o el olfato. Porque tal como veremos más adelante, todos nuestros sentidos en mayor o menor medida, se apoyan en el tacto.

Fig.9. Olivier Goulet. *Baisers protégés*.

Fotografías de las performances realizadas entre 2002 y 2008 con ayuda de máscaras flexibles de látex o *Capas faciales* -como él las denomina-, realizadas a través de moldes específicos del rostro. Máscaras de látex totalmente herméticas, que no permiten la visión ni el contacto más allá que el de la propia máscara, dando lugar a una comunicación/ incomunicación al tiempo que median, incorporan nuevas maneras de entender, contactar y relacionarse consigo mismo, con el entorno y con los otros.



2.1.2.1 Sistema nervioso externo

La Piel, por tanto, como órgano sensorial que permite la comunicación con nuestro entorno, ofrece una sensibilidad tan valiosa que unida al hecho de poder recibir y transmitir un alto grado de señales diferentes, nos dan las claves para compararla en versatilidad con el cerebro; definiéndola como ya apuntamos anteriormente, como el sistema nervioso externo del organismo. Por lo que tomando en cuenta esto, queda patente que la comunicación ejercida a través de la Piel, como parte de nuestro sistema nervioso, es la vía de comunicación general de todo nuestro cuerpo y por tanto, aun cuando podemos especificar zonas concretas en las que tengamos mayor o menor posibilidad de estimulación, las sensaciones que percibimos son extendidas a todas las partes de nuestro cuerpo. Algo por otro lado que podemos comprobar a través de los *homúnculos de Penfield*⁵¹, en los que queda representado con total claridad el lugar específico de los estímulos táctiles en la corteza cerebral; según la zona de nuestra Piel y su mayor o menor sensibilidad en relación proporcional.

⁵¹ El término homúnculo proviene del latín *homunculus*: hombrecillo. El neurocirujano canadiense Wilder Penfield, en el año 1950, configuró el mapa de la corteza cerebral en el que se representan cada órgano y sentido del cuerpo humano según las zonas específicas para cada uno de ellos.

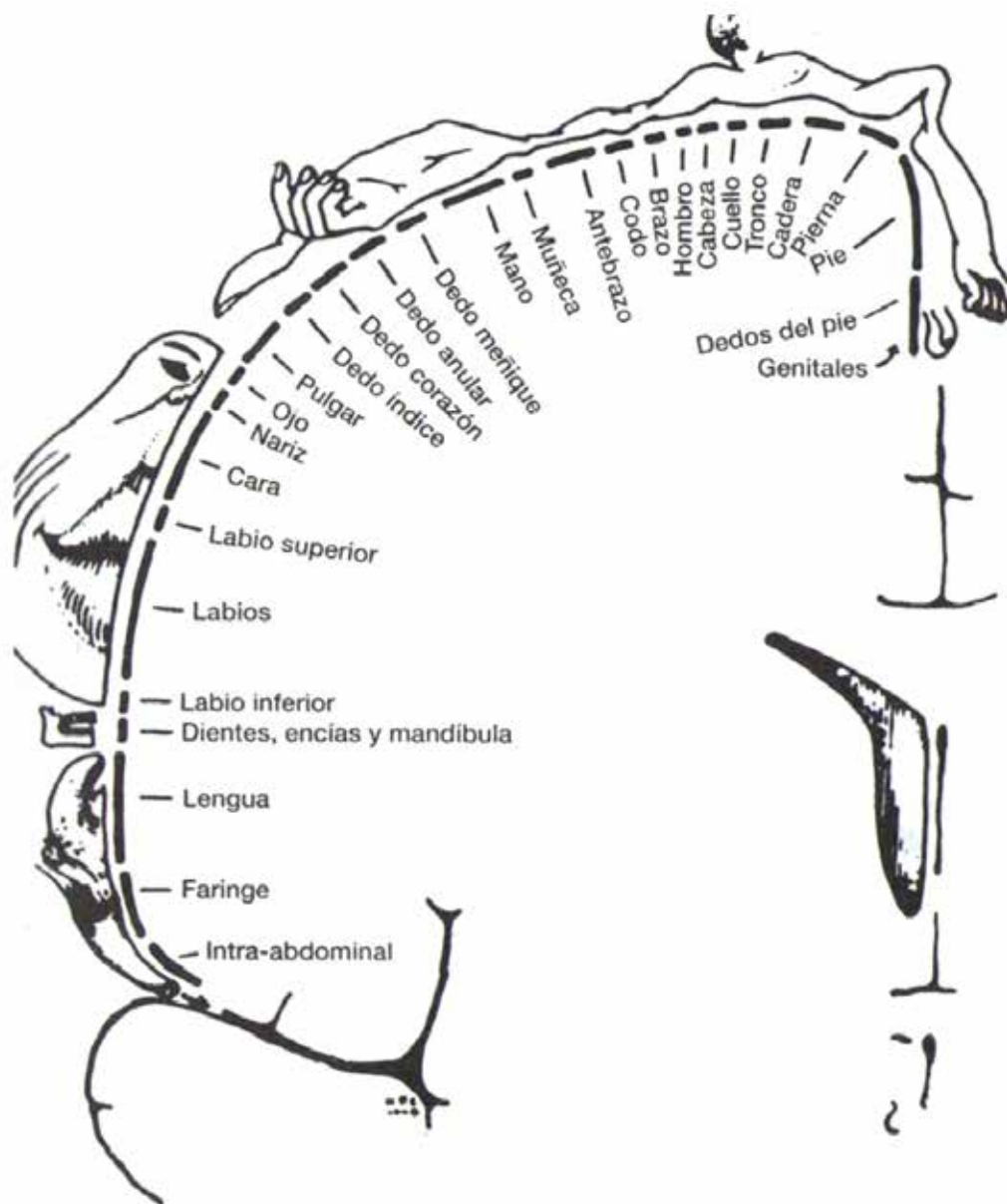
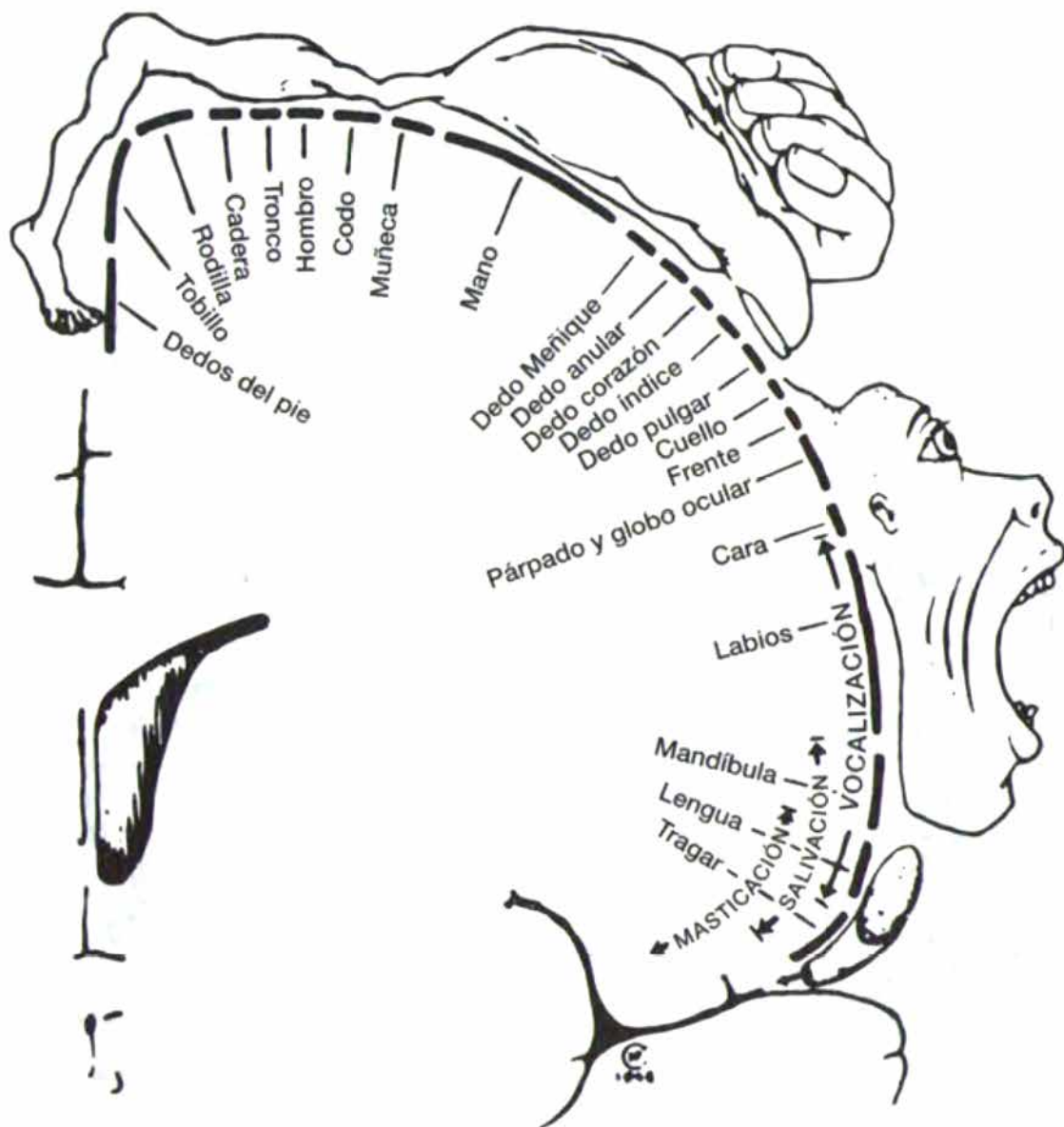


Fig.10. Homúnculos de Penfield. En la imagen izquierda, homúnculo Sensitivo. En la imagen derecha, homúnculo motor.



Como podemos ver en términos generales, existen diferentes zonas con un tamaño superior al que le corresponderían en la realidad anatómica del ser humano. Lo que nos proporciona esta representación, es que aquellas que ocupan un área más extensa tienen mayor sensibilidad; en este caso los labios y la mano, precisamente aquellas zonas que de manera más intensa son desarrolladas desde nuestro nacimiento. De esta forma, a través del homúnculo sensitivo se muestran los diferentes grados de sensibilidad de las zonas sensoriales de la Piel y las articulaciones. En el caso del homúnculo motor, estas zonas quedan representadas según la mayor o menor complejidad de sus movimientos.

Ambas representaciones se muestran como una imagen generalizada del ser humano, por lo que pueden variar para cada individuo dependiendo de la evolución producida a lo largo de su vida. Características como la edad o el tipo de actividades que realicemos, provocarán la organización de cada zona de manera específica. De esta forma, la representación resultante de un individuo que ha perdido su brazo, diferirá de aquella correspondiente a quien no lo haya perdido. En estos casos, como en el de la pérdida de algún miembro, el espacio de la corteza cerebral específica de esa zona dejará de recibir información, provocando normalmente que otras zonas se amplíen y ocupen su lugar.

2.1.2.2 Estimulación táctil y sustitución sensorial

Una Piel cuya versatilidad y capacidad de adaptación, así como de comunicación, demuestra su elevada trascendencia. Un claro ejemplo lo tenemos en el siglo XVIII con el español Jacobo Rodríguez Pereira,⁵² quien estando en Francia enseñó a hablar a sordomudos principalmente a través del tacto. Su método consistía en lo que él denominaba *dactilología*, procedimiento que si bien anteriormente ya utilizaba Juan de Pablo Bonet, fue perfeccionado por Pereira. En 1749 fue presentado ante la Academia Real de Ciencias de París y posiblemente sea de los primeros casos documentados.

[Este método de Pereira] *hace uso del alfabeto manual, aunque reducido por simplicidad y redominado como dactilología, procede a través de los siguientes pasos: aprendizaje de la articulación mediante la vista, el tacto y la memoria de los movimientos dactilográficos; aprendizaje de la voz mediante percepción visual y táctil de la entonación por el gesto y el acento. El método Pereira aporta la novedad de la enseñanza a través de la imitación y con el apoyo de la visión para orientar los movimientos de la boca y, por primera vez en la historia, mediante el tacto*⁵³.

⁵² Asumimos que Jacobo Rodríguez Pereira era español, aunque en muchos textos aparece como portugués -debido principalmente a que la familia, de origen judío, se estableció en Portugal- en otros casos queda sin confirmar claramente su origen.

⁵³ GASCÓN RICAÑO, Antonio y STORCH DE GRACIA Y ASENSIO, José Gabriel. *Historia de las Lenguas de Señas (I): Edades Antigua y Media: Los prejuicios filosófico-jurídicos y los inicios prácticos. El alfabeto dactilológico (Conferencia)* 2003. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/civil/herpan/docs/historia1.pdf>>. p.31.

De la misma manera que el método de Pereira, a día de hoy encontramos diferentes métodos e investigaciones que nos demuestran como la Piel y sus capacidades táctiles, ofrecen una compleja red de relaciones con todo nuestro organismo. Sólo tenemos que pensar en la aptitud que tiene todo individuo, en mayor o menor medida, de percibir los objetos mediante el tacto. El caso más reconocido por todos es la utilización del alfabeto Braille⁵⁴ para aquellos que son ciegos o tienen deficiencias visuales. Con las yemas de los dedos, una de las zonas que como ya apuntamos anteriormente tiene mayor posibilidad de estimulación táctil, así como con un buen aprendizaje, es posible leer e interpretar el alfabeto en cualquier idioma, de ahí su universalidad. Al mismo tiempo, estudios recientes nos indican que en casos de deficiencia o lesión cerebral que impide el reconocimiento de objetos o personas, como la Agnosia visual⁵⁵, se puede llegar a solventar a través del tacto. Esto es posible, tal y como los autores del artículo *Direct Tactile Stimulation of Dorsal Occipitotemporal Cortex in Visual Agnosic (Estimulación Táctil Directa de la Corteza Occipitotemporal Dorsal en la Agnosia Visual)* exponen, gracias a la estimulación de la zona específica lesionada, aquella encargada del reconocimiento de los mismos; en este caso la corteza occipital lateral del cerebro⁵⁶. Es decir, la zona con lesión deja de ser estimulada visualmente, pero no táctilmente, confirmando en este caso, el hecho de que la sensación táctil no es un mero elemento que ayude o apoye a la percepción visual, sino que es precisamente mediante esta percepción que existe un reconocimiento de los objetos y de las personas.



Fig.11. Cheng Yong. 2006.

Fotografías de la performance *Consultation* realizada en Nanjing, provincia de Jiangsu. República Popular China. Durante la misma, Cheng Yong se expone desnuda con múltiples puntos negros a modo Braille sobre su Piel. Mientras permanece sobre una mesa iluminada de metacrilato (también decorada con el mismo tipo de puntos) deja que seis hombres intenten interpretar o leer el texto creado a través del tacto. Sin embargo, muy al contrario del sistema o las características necesarias y propias del Braille, Chen Yong muestra el texto en una clara imposibilidad de lectura, plano y sin relieve, desde el que sólo poder entender su superficie de forma visual u ornamental y por tanto, sin la capacidad de comprenderlo o descifrarlo de manera táctil. Una manera de explorar y evaluar elementos propios de nuestra contemporaneidad, tales como las dificultades existentes para comunicarnos, relacionarnos y entendernos, especialmente ante un desplazamiento cada vez mayor de nuestros sentidos de proximidad y una mayor valoración del sentido de la vista.

⁵⁴ Sistema para la lectura y escritura táctil creado por Louis Braille, en 1825, en Francia. El sistema está basado en el uso de seis puntos, tres verticales y tres horizontales.

⁵⁵ La agnosia es la incapacidad de reconocer estímulos previamente aprendidos a la lesión, o bien, la incapacidad para generar el aprendizaje de nuevos estímulos sin que exista una alteración en su percepción, en el lenguaje o en el intelecto. La de tipo visual implica una lesión en la corteza occipital lateral del cerebro; la zona esencial para el reconocimiento de objetos y personas. Existen diferentes tipos, como la Prosopagnosia (incapacidad para el reconocimiento de las caras), la acromatopsia (incapacidad para reconocer colores) o auditiva (incapacidad para reconocer sonidos).

⁵⁶ ALLEN, Harriet A. y HUMPHREYS, Glyn W. "Direct Tactile Stimulation of Dorsal Occipitotemporal Cortex in a Visual Agnosic". *Current Biology*. vol. 19, no. 12, pp. 1044-1049. 2009.

Por otro lado, existe la idea de que algunos individuos pueden ver los colores a través de la Piel sin necesidad de estimulación visual; lo que se ha denominado *percepción dermo-óptica*. Desde mediados de los años 60 del siglo XX se han escrito numerosos trabajos, con mayor o menor acierto, en los que se insistía en este hecho, aunque en la actualidad no existen estudios que demuestren fielmente que se haya producido en algún momento, así como que sea claramente posible.⁵⁷ Sin embargo, lo que sí podemos aseverar es que podemos recibir estímulos eléctricos a través de nuestra Piel, generando a través de éstos, imágenes reconocibles en nuestro cerebro; es lo que se denomina *sustitución sensorial*. Esto implica que aunque una persona tenga deficiencias auditivas o visuales, la disposición como tal de ver u oír no está perdida, sino la manera de recoger las señales correspondientes para enviarlas a nuestro cerebro. De esta forma, estas señales pueden recogerse desde otros dispositivos específicos, transformando los estímulos pertinentes en otros modos de información, como puede ser la táctil.

Esto no es nada nuevo, ya desde los años 60 han existido este tipo de investigaciones. Tal es el caso de la publicada en 1969 llamada *Vision Substitution by Tactile Image Projection*, (*Sustitución de la visión por una proyección de imagen táctil*). En este trabajo en particular, se demostraba la posibilidad de traducir estímulos visuales mediante la vibración de electrodos en la espalda de los sujetos invidentes a partir de aquello que recogía una cámara. Con cierta práctica y aprendizaje, así como con ayuda de un dispositivo específico, denominado TVS (The Tactil Vision Substitution System), los individuos invidentes que formaban parte del estudio confirmaban la posibilidad de tener un reconocimiento de aquellos objetos o personas que captaba la cámara a través de la Piel⁵⁸. Actualmente, se han producido más investigaciones acerca de la *sustitución sensorial táctil-visual* donde el TVS ha sido el dispositivo más utilizado y en diversas zonas de la Piel; bien a través de las vibraciones recogidas desde el área de la espalda, del muslo o del abdomen.

De la misma manera, existen otros estudios que han trabajado sobre la sustitución sensorial en la pérdida táctil. En estos casos, individuos con pérdida sensorial periférica en sus manos por causa de la lepra, usaban un guante especial que contenía un transmisor de presión en cada uno de los dedos. Estos transmisores se encargaban de transmitir el patrón del movimiento de la mano en otra zona intacta de su cuerpo, como la frente. Con este sistema, eran capaces de distinguir entre diferentes texturas y formas, así como el tipo de estructura de la superficie del objeto, como la curvatura, los pequeños defectos o muescas⁵⁹.

⁵⁷ Para más información sobre la percepción dermo-óptica ver:

BRUGGER, P. y WEISS, P.H. "Dermo-optical perception: the non-synesthetic «palpability of colors» a comment on Lerner". *Journal of the History of Neurosciences*. vol. 17, no. 2, pp. 253-255. 2006.

GARDNER, Martin. "Dermo-optical Perception: A Peek Down the Nose Recent tests, offered as confirming evidence for DOP, lack sufficiently tight controls to rule out trickery". *Science*. [en línea] vol. 151. 1966. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <https://www.ganino.com/games/Science/science%20magazine%201966-1967/root/data/Science%201966-1967/pdf/1966_v151_n3711/1717530.pdf>.

⁵⁸ BACH-Y-RITA, Paul et al. "Vision Substitution by Tactile Image Projection". *Nature*. vol. 221, pp. 963-964. 1969.

⁵⁹ Para más información véase:

BACH-Y-RITA, Paul. *Nonsynaptic diffusion neurotransmission and late brain reorganization*. 1ª ed. New York: Demos, 1995.

Actualmente, existen múltiples dispositivos y se ha avanzado extraordinariamente en lo que a sistemas para la *sustitución sensorial* se refiere.⁶⁰ Sin embargo, aun cuando hoy en día somos conscientes de la gran importancia que tiene la Piel y el tacto para el desarrollo del individuo, desde la perspectiva de la cultura occidental y tras una larga tradición, tal y como veremos a continuación, se ha otorgado una mayor importancia a la visión y a la audición - ambos sentidos de la distancia- siendo la visión, normalmente y de manera general, la considerada como prioritaria.

2.1.3 La Piel, el tacto y otros sentidos

No hay concepción en la mente del hombre que no hayan engendrado primero los órganos del Sentido.

Thomas Hobbes. *Leviatán*.

A través de nuestras percepciones hápticas⁶¹ entran en juego la Piel y el tocar como eslabones primordiales para dar pie a nuestra realidad, a la relación con el yo, pero también con un otro y con todo aquello que nos rodea. Como ya apuntamos anteriormente, aun cuando podemos entender la Piel como aquello que nos aleja del exterior, su verdadera capacidad reside en ser una membrana y como tal, queda patente la existencia de una comunicación entre ambos espacios, dentro y fuera, de

GONZÁLEZ, Juan C. *Perspectivas contemporáneas sobre la cognición: percepción, categorización y conceptualización*. 1ª ed. México: Siglo XXI, 2006.

⁶⁰ Trataremos este tema más profundamente en el epígrafe 5.2.3. *¿Otras realidades?*

Para más información acerca de la sustitución sensorial:

"A navigation aid for the blind using tactile-visual sensory substitution.". *Conference 1:6289-92*. [en línea] Estados Unidos: Piscataway, NJ : IEEE Service Center, . 2006. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en:

<https://www.researchgate.net/publication/5899613_A_Navigation_Aid_for_the_Blind_Using_Tactile-Visual_Sensory_Substitution>.

BACH-Y-RITA, Paul y KERCEL, Stephen. "Sensory substitution and the human-machine interface". *TRENDS in cognitive Sciences*. vol. 7, no. 12, pp. 541-546. 2003.

⁶¹ Cuando utilizamos el término "háptico" o "sistema háptico" nos referimos a aquellas percepciones que tenemos del mundo mediante todo nuestros sistemas sensoriales, más allá del tacto y de la kinestesia (movimiento humano). De manera general hace referencia al sentido del tacto de manera amplia, y suele referirse más al tipo de tacto activo que al pasivo, ya que en este caso nuestras percepciones derivan de aquello que hemos tocado previamente y por lo tanto es conocido. Así, lo háptico se aprende o se adquiere. De manera más específica, encontramos su utilización en diferentes estudios como en los utilizados en este trabajo con Ashley Montagu, Sigmund Freud o David Le Breton, entre otros.

manera constante; estableciendo nexos de unión entre nuestra Piel y el mundo. Una clara muestra de la importancia de la Piel, de sus cualidades táctiles y de su capacidad relacional, que pueden ser percibidas a través del lenguaje. De manera cotidiana expresamos nuestra realidad a través de éste, donde todas nuestras experiencias y sensaciones quedan reflejadas en apoyo a cualidades táctiles, incluso aquellas no relacionadas directamente con la Piel. De ahí, que numerosos autores expongan que podemos *mantener el contacto o tener un roce; meternos en el pellejo de alguien o jugarnos el pellejo; poner el dedo en la llaga* o que se nos *pongan los pelos de gallina*, así como *tratar con mano dura*⁶². Todas ellas, proposiciones que confirman y muestran una capacidad táctil en nuestras relaciones; basadas en la superficie dérmica.

Un elemento trascendental para el comportamiento y las relaciones humanas que por otro lado, como ya adelantamos, de igual modo que la Piel, no ha sido de gran interés en numerosos momentos de nuestra historia occidental. Así, de la misma manera que podemos apreciar las diferentes cualidades táctiles asociadas a nuestras actividades o conductas a través del lenguaje, también es una herramienta útil desde la que poder encontrar características específicas en relación a las atenciones y concepciones dadas a nuestra Piel y al sujeto a lo largo del tiempo. Concepciones muy diversas que seremos capaces de entender a lo largo del texto y que claramente atienden a la propia etimología y uso del término Piel. Actualmente tiene asociados diferentes significados; puede ser utilizada para hacer referencia a nuestra Piel, a la de un animal, a aquella superficie que recubre algunos frutos, pero también al cuero curtido, es decir a la Piel exenta o muerta, así como aquello que recubre ciertos objetos. Sin embargo, no podemos dejar de lado el hecho de que el término Piel proviene del latín *pellis*, y se utilizaba, tal y como expone Steven Connor, en referencia a:

[...] *la muerte, la piel desollada. Es la palabra usada para pieles de animales, y evoca repugnancia, vergüenza y horror. Una vez restregada fuera del cuerpo, la piel humana o animal se convierte simplemente en un cuero, más muerto que un cadáver, el remanente de un cadáver*⁶³.

Frente a *cutis*, del latín *cutis*, como el término asociado a *la piel viva, la piel que protege, que expresa y despierta* (los sentidos) y *que es objeto de cuidado y atención para ser embellecida*⁶⁴.

⁶² Para más información véase:

MONTAGU, (2004). Op. Cit. pp.28-30.

BENTHIEN, Claudia. *Skin: On the Cultural Border Between Self and the World*. 1ª ed. New York: Columbia University Press, 2002. pp. 17-23.

En este caso Claudia Benthien realiza un recorrido sobre las relaciones de la Piel y el tocar en el lenguaje teniendo en cuenta diferentes idiomas europeos; especialmente el inglés y el alemán.

⁶³ CONNOR, Steven. *The Book of Skin*. 1ª ed. London: Reaktion Books, 2004b. p.11.

[...] *is the dead, the flayed skin. It is the word used for animal skins, and evokes disgust, disgrace and horror. Once scoured away from the body, the human or animal skin becomes simply a hide, deader than a corpse, a corpse's remnant, the corpse of a corpse.*

⁶⁴ Ibid. p.11.

[...] *the living skin, the skin that protects, that expresses and arouses and that is the subject of care and beautifying attention.*

Fig.12. Janine Antoni.
Saddle. 2000.
 Cuero crudo (sin curtir)
 moldeado sobre la propia
 artista. 66.04 x 83.82 x
 200.66 cm.



Una atención a la etimología y al propio uso del lenguaje que ha sido muy diferente a lo largo de la historia y que como expone Benthien apunta a dos niveles generales:

En primer lugar, existe la idea de que la piel encierra el yo: la piel es imaginada como una cubierta protectora y defensiva, pero en algunas expresiones también como una superficie que oculta y engaña. Lo que es auténtico se encuentra debajo de la piel, lo que está oculto en el interior del cuerpo. Se escapa a nuestra mirada, y su entendimiento requiere de habilidades de lectura e interpretación. [...] Un segundo grupo de expresiones equivale a la piel como sujeto, la persona: aquí la esencia no se encuentra debajo de la piel, escondido en el interior. Más bien, es la propia piel, lo que representa metonímicamente todo el ser humano⁶⁵.

Dos niveles diferentes, ante los cuales, el primero de ellos ha sido de manera general el más valorado y extendido a lo largo del tiempo.

Por otro lado, el significado y uso de los sentidos en occidente pasó por diferentes etapas, existiendo incluso diferentes maneras de enumerarlos u organizarlos, y que como bien expone Classen:

[...] aparte de la habitual referencia a los cinco sentidos, encontramos enumeraciones de cuatro, seis o siete sentidos hechas por diferentes personas en distintas épocas. Así, por ejemplo, el gusto y el tacto se confunden a veces en un solo sentido y el tacto se subdivide en varios sentidos⁶⁶.

⁶⁵ BENTHIEN, (2002). Op. Cit.p.17.

First, there is the idea that the skin encloses the self: skin is imagined as a protective and sheltering cover but in some expressions also as a concealing and deceptive one. What is authentic lies beneath the skin, is hidden inside the body. It escapes our gaze, and its decipherment requires skills of reading and interpretation. [...] A second group of sayings equates the skin with the subject, the person: here the essence does not lie beneath the skin, hidden inside. Rather, it is the skin itself, which stands metonymically for the whole human being.

⁶⁶ CLASSEN, Constance. "Foundations for an anthropology of the senses". *International Social Science Journal*. vol. 49, no. 153, pp. 401-412. 1997. p.401.

De esta manera, entendemos que cada sentido sensorial tendrá un valor u otro, subordinado a cada tipo de sociedad. Teniendo en cuenta esto, podemos hacernos una idea de la complejidad y envergadura de la cuestión. Algo, por otro lado, en lo que han trabajado de manera profunda y sobresaliente, teóricos como Constance Classen o David Le Breton, entre otros.⁶⁷

Por ello, nuestra intención en este punto, pasa por realizar un pequeño esbozo de aquellas cuestiones relacionadas con la evolución histórica de los sentidos y de la Piel atendiendo al contexto occidental, que a nuestro parecer, son necesarias e importantes para nuestra investigación, así como para determinar de manera clara, cómo hemos llegado y con qué características, hasta el momento actual.⁶⁸ Esbozo general sirviéndonos especialmente de una antropología de los sentidos, que como bien expone Le Breton, *se apoya en la idea de que las percepciones sensoriales no surgen sólo de una fisiología, sino ante todo de una orientación cultural que deja un margen a la sensibilidad individual*⁶⁹.

Desde estas premisas, atendiendo a la superficie de la Piel, es en la Grecia arcaica donde podemos encontrar de manera más directa su reconocimiento como superficie significativa, o por lo menos, su observación de manera externa al cuerpo. Si esto es así, es precisamente, como bien expone Jean-Pierre Vernant, por el hecho de que los griegos no entendían el cuerpo de manera unitaria, así como tampoco tenían establecida todavía una clara distinción entre alma y cuerpo⁷⁰. Algo que por otro lado, será arrastrado por la cultura occidental con ayuda de la filosofía clásica durante siglos, junto con la idea de cuerpo como elemento de estudio especialmente científico a través del ámbito anatómico. Nos parece, sin embargo interesante, entender que para los griegos de la época arcaica, el cuerpo comprende realidades orgánicas, así como de vitalidad, fuerza y energía. Como bien explica Jean-Pierre Vernant los griegos entendían el cuerpo como algo efímero, pero esto no significaba solamente que estaba destinado de antemano a la decrepitud y a la muerte, sino que las energías vitales que desplegaba, las fuerzas psíquicas y físicas que ponía en movimiento, sólo podían permanecer un instante en su estado de plenitud. De esta

Within Western history we find, aside from the customary grouping into five senses, enumerations of four, six or seven senses described at different periods by different persons. Thus, for example, taste and touch are sometimes grouped together as one sense, and touch is sometimes divided into several senses.

⁶⁷ Existen otros muchos teóricos como David Howes, Walter Ong, Paul Stoller, Marshall McLuhan, además de los dos ya mencionados. En este caso, trataremos con Constance Classen y David Le Breton, teniendo en cuenta que en su trabajo existen claras vinculaciones y relaciones con el trabajo de los anteriormente mencionados.

⁶⁸ En este punto nos parece pertinente resaltar, como bien expone Constance Classen, que *la historia de los sentidos en Occidente no debe considerarse un patrón de medida contra el que medir el desarrollo sensorial de otras culturas. Cada sociedad tiene su propia trayectoria de progresión y cambio sensorial.*

The history of the senses in the West must not be considered a yard stick against which it measure the sensory development of other cultures. Each society has its own trajectory of sensory progression and change.

CLASSEN, (1997). Op. Cit.p. 409.

⁶⁹ LE BRETON, (2009). Op. Cit.p.13.

⁷⁰ VERNANT, Jean-Pierre. "Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente". En: FEHER, Michel, NADDAFF, Ramona y TAZI, Nadia (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. 1ª ed. Madrid: Taurus, 1990. vol. 1, pp. 18-47. 1990. p.21

manera, asumían la existencia de una muerte constante, ya que se necesitaba comer, dormir y descansar; recuperar energías en la medida en que pasaba el tiempo. Su importancia por tanto, estaba en el hecho de que su cuerpo no era entendido como una unidad, por lo que problema no estribaba en que su alma estuviera encerrada en el cuerpo, sino que éste no era imperecedero. De ahí, que el cuerpo tuviera un carácter efímero, frágil y fragmentado, así como que distinguieran diferentes espacios; *Soma* (el cadáver); *Demas* (la apariencia, el aspecto visible) y *Chrós* (la superficie de contacto consigo mismo y con el otro, la Piel)⁷¹. Pero además y por el mismo motivo, estas energías, potencias y fuerzas, podrían penetrar hacia su interior, así como se podían encontrar en y desde el exterior. Por ello, aquellos elementos que llevaran o portaran, les permitía prolongar su vitalidad, considerándolo como parte de su propia configuración física, de su identidad. Las pieles animales, son un claro ejemplo de ello. Así, encontramos a Heracles y la Piel del león que previamente había matado en Nemea usándolo como protección; las diferentes égidas utilizadas desde Zeus con la cabeza de Medusa; así como Atenea con su monstruo Quimera o el gigante Palas. En muy pocas ocasiones, además de en el caso de la Grecia arcaica, encontraremos una clara referencia a la Piel y su especificidad. Tendremos que esperar hasta los inicios del psicoanálisis y la fenomenología en nuestra cultura occidental o bien atender a culturas no occidentales.⁷²

Fig.13. Ánfora griega de la época arcaica, datada aproximadamente entre el 525 y el 520 a.c. Decorada por ambos lados, muestra perfectamente la representación de Heracles cubierto con una piel de león.



⁷¹ Ibid. pp.21-22

⁷² Para más información véase:

MONTAGU, (2004). Op. Cit.

LE BRETON, (2009). Op. Cit.

CLASSEN, (1997). Op. Cit.

Si tomamos en cuenta los orígenes de nuestra sociedad, en la tradición occidental platónica (siglo IV a.c.), el cuerpo se muestra como un atributo, cuya función principal actúa como contenedor del alma. Una prisión que no permitía el desarrollo completo de ésta cuyo origen era celeste, mientras que el cuerpo, sin embargo, era mortal, y por tanto, la Piel queda establecida como una barrera o superficie opaca. Desde esta realidad empírica, para la Grecia clásica se establecerían de manera primordial los sentidos del oído y la vista. Dos sentidos que procuraban diferentes aspectos de la misma realidad actuando de manera interdependiente. De esta manera, para los griegos no era posible sólo ver o sólo oír, aunque sí podían establecer una cierta predilección por alguno de los dos. Tal es el caso de Platón, quien claramente expresa una preponderancia del oído, ya que éste permite llegar a saber profundamente:

Sócrates a Fedro: “Lo terrible en cierto modo de la escritura, Fedro, es el verdadero parecido que tiene con la pintura: en efecto, las producciones de ésta se presentan como seres vivos, pero si les preguntas algo mantienen el más solemne silencio. Y lo mismo ocurre con los escritos: podrías pensar que hablan como si pensarán; pero si les interrogas sobre algo de lo que dicen con intención de aprender, dan a entender una sola cosa y siempre la misma”⁷³.

Una mayor importancia que otorga Platón al oído, y que sin embargo, tal y como expresaría su discípulo, será la vista la que finalmente detente una mayor trascendencia en la época clásica. Si atendemos a los textos de Aristóteles, podemos comprobar esta aseveración al comienzo del primer capítulo de la Metafísica:

Todos los hombres desean por naturaleza saber. Así lo indica el amor a los sentidos; pues, al margen de su utilidad, son amados a causa de sí mismos, y el que más de todos, el de la vista. En efecto, no sólo para obrar, sino también cuando no pensamos hacer nada, preferimos la vista, por decirlo así, a todos los otros. Y la causa es que, de los sentidos, éste es el que nos hace conocer más, y nos muestra muchas diferencias⁷⁴.

Como en el caso de Platón, el oído y la vista siguen prevaleciendo por encima del resto de sentidos, aunque escogida en este caso la vista por Aristóteles, como aquello superior. Sin embargo, si atendemos más detenidamente al texto aportado de la Metafísica, también podemos confirmar la importancia dada en términos generales al resto de los sentidos; de ahí, que exprese que *lo indica el amor a los sentidos; [...] son amados a causa de sí mismos*. Por tanto, no existe ninguno de ellos relegado o minusvalorado.

⁷³ LOMBA FUENTES, Joaquín. *Principios de la filosofía del arte griego*. Barcelona: Anthropos, 1987. p.122.

⁷⁴ ARISTÓTELES. *Metafísica*. 1ª ed. Madrid: Gredos, 1994. pp.69-70.

Pero podemos ir un paso más allá, tras revisar su texto *Acerca del alma*, en el que encontramos: *sin el tacto no se da ninguna de las restantes sensaciones, mientras que el tacto sí que se da sin que se den las demás*⁷⁵. Un sentido prioritario, por tanto; el tacto. Aquel común a todos los demás, en el que todos quedan vinculados de forma global y unitaria. Así, para establecer la manera correcta en que Aristóteles entendía la percepción, tendríamos que asimilar los sentidos desde el punto de vista de su actualización; sentidos con cualidad táctil, porque *todos los sentidos [...] se resuelven en un contacto, en un tacto entre el órgano y el medio y entre el medio y el objeto sensible*⁷⁶. La vista utiliza el contacto con el objeto que ve en el momento en que el medio que utiliza es el aire y toca la superficie ocular. Es posible oír porque el aire procura las diferentes ondas sonoras que tocan en el interior de la cavidad auditiva; en iguales condiciones con nuestro sentido del olfato, ya que es el aire el que se encarga de tocarnos; así como el gusto, que se activa a través de la saliva, ya que si no hubiera tal elemento seríamos incapaces de percibir ningún tipo de sabor, así como distinguirlos entre ellos. Por tanto, ver, oír, oler y degustar son formas sensitivas táctiles en la distancia, por lo que todo espacio dirigido a la sensibilidad está conformado por la unión de todos los órganos sensoriales bajo los cuales se reúne y unifica el universo táctil. Por ello, cuando Aristóteles da primacía a la visión y a la audición –en ese orden– frente al gusto y al olfato, lo hace teniendo en cuenta que todos ellos, son ante todo táctiles.

Es interesante, por otro lado, tomar en consideración cómo Aristóteles entendía la constitución de la Piel, ya que para él se formaba *por el secado de la carne, como la escoria sobre sustancias cocidas; así se formó no sólo porque está en el exterior, sino también porque es pegajoso, no pudiendo evaporarse, permanece en la superficie*⁷⁷. Un endurecimiento y secado de la superficie del cuerpo como consecuencia de estar en el exterior de éste y por tanto como una superficie anexa o diferente del resto del cuerpo; una excrecencia cuya función fuera proteger ya no el cuerpo, sino aquello más importante localizado en su interior; el alma. Esta concepción perduró durante siglos y llevó a la creencia de que la Piel se conformaba en último lugar, después del resto del organismo. Algo que por supuesto, sabemos que es totalmente contrario.

Si nos acercamos a la tradición judeocristiana, comprobamos cómo el oído y la vista aparecen de nuevo de manera significativa frente al resto de sentidos. Esto se debió principalmente, como expresa acertadamente Le Breton, a que la oralidad permitía la transmisión de la cultura, imprescindible ante la situación de analfabetismo en la que hasta el siglo XII el libro escrito servía para ser escuchado.⁷⁸ Los modos o actitudes insertados y pautados en la sociedad, así como las tradiciones, estaban basadas en una oralidad que se traspasaba de generación en generación, sin

⁷⁵ ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. [en línea] Edición Digital Gredos, 2011. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/acer_alma.pdf>. pp-56-57.

⁷⁶ LOMBA FUENTES, (1987). Op. Cit.p.127.

⁷⁷ CONNOR, (2004b). Op. Cit.p.11.

[...] *by the drying of the flesh, like the scum upon boiled substances; it is so formed not only because it is on the outside, but also because what is glutinous, being unable to evaporate, remains on the surface.*

⁷⁸ LE BRETON, (2009). Op. Cit.p.36.

posibilidad de hacerlo de ninguna otra manera. Una oralidad especialmente relacionada con la creencia y la fe, que funcionaba como vía para la repetición oral de las escrituras sagradas, así como el elemento fundamental para el diálogo con Dios. Interioridad auditiva de la palabra de Dios; la máxima autoridad a la que debían escuchar. Expresiones como *¡Escuchad la palabra!* eran proclamadas diariamente ante los creyentes.

En numerosos pasajes de la biblia, existen referencias claras a ambos sentidos, donde el oído especialmente aparece como eje principal, pudiendo considerarse incluso desde un espacio de referencia táctil; un contacto de las palabras que atraviesan al fiel:

Porque la palabra de Dios es viva y eficaz, y más cortante que cualquier espada de dos filos; penetra hasta la división del alma y del espíritu, de las coyunturas y los tuétanos, y es poderosa para discernir los pensamientos y las intenciones del corazón⁷⁹; Abre mis ojos, para que vea las verdades maravillosas que hay en tus enseñanzas⁸⁰; Él dijo: Oíd ahora mis palabras: Si entre vosotros hay profeta, yo, el SEÑOR, me manifestaré a él en visión⁸¹.

La vista, al mismo tiempo, quedaba establecida como uno de los sentidos necesarios en esta empresa, donde las numerosas imágenes y símbolos religiosos se ofrecían como apoyo a todo aquello que se transmitía oralmente, porque, como bien expresa Javier Moscoso:

Escuchar la narración del martirio de un santo, el fervor, la perseverancia de una virgen, o la Pasión del propio Cristo, el algo que nos conmueve por dentro; pero tener en frente de nuestros ojos, en vivos colores, al santo torturado, a la virgen martirizada, y en otro lugar a Cristo clavado en la Cruz, incrementa mucho más nuestra devoción. Y aquellos que no lo reconocen están hechos de palabras o de mármol⁸².

Una visualidad, que como en el caso de la audición, se establece en un sentido táctil, donde aquellos que veían eran tocados visualmente, provocando en ellos reacciones afectivas de manera colectiva.

Manera de afectar, de atravesar táctilmente a aquel que oía o veía, pero sobre todo, que oía y veía colectivamente. De ahí, que el resto de sentidos también estuvieran presentes. Necesariamente en un acontecimiento religioso, así como en cualquier tipo de diálogo, en términos generales, se necesita estar presente, tocarse, olerse. De ahí que Howes, tomando a McLuhan con sus estudios de la comunicación humana exponga:

⁷⁹ Hebreos 4:12,13

⁸⁰ Salmos 119:18

⁸¹ Números 12:6

⁸² MOSCOSO, Javier. *Historia cultural del dolor*. 1ª ed. Madrid: Taurus, 2011. p.39. Texto del cardenal italiano Gabriele Paleotti. (Bolonía, 1522 – Roma, 1597).

En la etapa oral, que también es característico de las sociedades contemporáneas "tribales", según McLuhan, la gente vive bajo la "tiranía de la oreja" porque el discurso es el principal canal de información. Los otros sentidos participan, porque los interlocutores deben estar dentro de la distancia del habla para comunicar. El requisito de la presencia conjunta significa que la gente por lo general se puede ver, y posiblemente oler y tocar el uno al otro, así como hablar. Espontánea y comunalmente son las reglas en las sociedades orales, y el pensamiento es "participativo"⁸³.

Fig.14. Bernat Martorell. Fragmentos del retablo de San Jorge. 1434-1435.

En la imagen izquierda San Jorge llevado al suplicio; en la derecha, San Jorge decapitado. Óleo sobre tabla. 53 x 107 cm c/u.



Fig.15. Fragmento de La Pasión.1335.

En la imagen detalle de la Crucifixión. Pintura mural para el Refectorio de la Catedral de Pamplona. Técnica mixta; preparación al fresco y terminación en seco. 60,15 x 30,76 cm.



De esta manera, si bien todos los sentidos, especialmente el oído y la vista, se mantuvieron fuertemente dentro de la sociedad, también es cierto que el privilegio dado a la visión y su amplia expansión a lo largo de los siglos se asociaría lentamente y de manera directa con la esfera filosófica y clerical, nada cercana a la amplia sociedad rural, donde por supuesto, el oído se mantenía en su valor fundamental.⁸⁴ Así, aunque de manera progresiva el libro comienza a desbancar la posición

⁸³ HOWES, David. "The Social Life of the Senses". *Ars Vivendi Journal*. [en línea] vol. 3, no. Multi-Sensory Aesthetics and the Cultural Life of the Senses. 2013. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <http://www.ritsumeij-arsvi.org/uploads/publications_en/20/2013AVJ_no3_Howes.pdf>. p.8.

In the oral stage, which is also characteristic of contemporary "tribal societies," according to McLuhan, people live under the "tyranny of the ear" because speech is the dominant channel of information. The other senses play along though, because interlocutors must be within speaking distance to communicate. The requirement of copresence means that people can usually see, and possibly smell and touch each other as well as talk. Spontaneity and communality are the rule in oral societies, and thought is "participatory."

⁸⁴ LE BRETON, (2009). Op. Cit.p.33.

prominente del oído, dando mayor valor a la vista en el momento en que la lectura es realizada de manera silenciosa e introspectiva -situación mucho más marcada tras la difusión de la imprenta en siglo XVI-, no podemos olvidar que durante siglos fue la oralidad la que permitió mantener vivas las diferentes culturas y tradiciones.

Vista y oído como sentidos primordiales, y por tanto, donde el cuerpo ha sido tratado como la parte material de la que debemos alejarnos para no cometer pecado (*noli me tangere*). Un contacto que aparece constantemente castigado, ya que incumple claramente la naturaleza misma en la que se basa la fe. Así, la resurrección se nos aparece como la renuncia cristiana del cuerpo, ya que con ella la nueva vida no se hace corpórea, sino imaginaria. Porque como bien apunta Pedro A. Cruz Sánchez: [...] *se hace patente y eficaz en la mirada, y solamente en ella*⁸⁵. Sin embargo, aun cuando el cristianismo ha querido alejarnos de nuestra percepción táctil, precisamente por su interés en convertirlo en algo prohibido, el cuerpo y la Piel siempre han estado presentes y han formado parte del imaginario colectivo de nuestras sociedades occidentales. De ahí, que Jean Starobinsky exponga: *“Percibieron que estaban desnudos” (Génesis, 3, 7). Y desde ese momento ha sido imposible no prestar atención al cuerpo*⁸⁶. Una prohibición que en contra de su objetivo, suscitaba el máximo interés.

De la misma manera que el cuerpo, por tanto, debemos alejarnos de la Piel, no es importante en la tarea cristiana; idea que podemos encontrar claramente cuando Dios pone a prueba a Job, dejando que Satanás le arrebatase todo lo bueno y próspero que tiene y le ocasione una severa enfermedad en la Piel, destruyendo así su integridad. Esperando que Job maldijera a Dios al tener su integridad física en juego, Satanás le dice, *¡Piel por piel! Sí, todo lo que el hombre tiene dará por su vida. Sin embargo, extiende ahora tu mano y toca su hueso y su carne, verás si no te maldice en tu misma cara*⁸⁷. Sin embargo, en toda la narración, aun cuando el sufrimiento es inmenso, aun cuando la integridad física es nula, o mínima, la fe y por tanto la mirada, deben estar ahí: *Y después de deshecha mi piel, aun en mi carne veré a Dios; al cual yo mismo contemplaré, y a quien mis ojos verán y no los de otro*⁸⁸.

Por otro lado, desde la época medieval, la Piel comienza a entenderse ya no como una superficie cerrada y hermética que protege el interior, sino como una superficie porosa o membrana que permite la comunicación en ambos sentidos - interior y exterior- como resultado del entendimiento del cuerpo desde la teoría humoral. Algo esperado al tener en cuenta las diversas enfermedades y plagas, que eran detectadas a través de su despliegue y exposición a través de la superficie dérmica, provocando una relación directa de las transformaciones visibles en la Piel con las enfermedades. Como bien explica Benthien:

⁸⁵ CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. 1ª ed. Murcia: Tabularium, 2004. p.71.

⁸⁶ STAROBINSKY, Jean. "Historia natural y literaria de las sensaciones corporales". En: FEHER, Michel, NADDAFF, Ramona y TAZI, Nadia (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. 1ª ed. Madrid: Taurus, 1991. vol. 2, pp. 351-394. 1991. p. 353.

⁸⁷ Job, 2:4

⁸⁸ Job, 19:26

La piel se entiende como una capa porosa con una multitud de posibles aberturas, muchas de las cuales ya no serían considerados como tales en la actualidad. Aquí, la superficie del cuerpo es un lugar de permeabilidad y de metamorfosis misteriosas. "Los flujos" están en constante movimiento en el cuerpo y pueden cambiar continuamente su forma de salida del mismo como la sangre, pus, orina, flema, o esperma. [...] Todos estos "flujos" tienen una semejanza funcional. En consecuencia, los médicos no distinguen entre las excreciones normales y las patológicas, sino sólo entre sus diversos grados de eficacia para el cuerpo. La intervención terapéutica por parte del médico consistía principalmente en despejar un camino en la superficie para los flujos que estaban enfermado el interior con el fin de lograr un efecto purificador. El médico prescribía medicinas, baños y ungüentos para establecer esta excreción de curación en movimiento. Si el cuerpo no se abría por sí solo, una salida era creada por desangramiento o con un apósito⁸⁹.

Un cuerpo abierto, agujereado, que se mantendrá hasta prácticamente la mitad del siglo XVIII a través de una Piel que se muestra desde el exterior y visiblemente como algo individual y propio de cada individuo. De esta manera una Piel que durante siglos había sido entendida como una protección del cuerpo, empieza a ser entendida como una membrana permeable, desde la que se excretan los diferentes fluidos que permitirán una buena salud del individuo. Desde la teoría humoral, herencia de Hipócrates, se mantenía la idea de que el cuerpo estaba formado por cuatro humores o fluidos –bilis negra, bilis amarilla, flema y sangre-, cuyo equilibrio permitía la buena salud del individuo. A través de estas relaciones, como bien expone Steven Connor:

[...] la piel comenzó a tener una funcionalidad así como un papel sintomático. Los textos hipocráticos habían hecho hincapié en el papel de la piel en la expulsión de los desechos y venenos, y los poros habían proporcionado un importante modelo de funcionamiento fisiológico. La exudación de humedad a través de los poros de la piel fue tomada para proporcionar un modelo de cómo los fluidos se movían de una parte del cuerpo a otra. Además de viajar a lo largo de conductos y canales, y ser recogidos en bolsas y membranas, los fluidos eran secretados a través de la piel de los órganos. La condición de los poros que permitió este proceso de la secreción era importante para mantener las relaciones equilibradas: tanto la contracción como la dilatación excesiva de los poros del cuerpo se consideraron indeseables⁹⁰.

⁸⁹ BENTHIEN, (2002). Op. Cit.p.39. En relación al trabajo realizado por Barbara Duden

Here, the surface of the body is a place of permeability and mysterious metamorphoses. "Fluxes" that are in constant motion in the body and can continually change their form exit the body as blood, pus, urine, phlegm, or sperm. All these "fluxes" have a functional resemblance. Accordingly, doctors did not distinguish between normal and pathological excretions but only between their various degrees of efficacy for the body. Therapeutic intervention on the part of the physician consisted primarily in clearing a path to the surface for the flows that were making the inside sick in order to achieve a purifying effect. The physician pre-scribed medicines, baths, and unguents to set this healing excretion in motion. If the body did not open on its own, an exit was created through bleeding or a blistering dressing. As becomes clear from this account, wounds and bloody discharges from the skin, which today are regarded as pathological, something to be stopped if possible, were seen as quite the opposite until the early eighteenth century.

⁹⁰ CONNOR, (2004b). Op. Cit.p.21.

[...] the skin started to have a functional as well as a symptomatic role. Hippocratic texts had emphasized the role of the skin in expelling wastes and poisons, and the pores of the skin had provided an important principle of physiological functioning. The exudation of moisture through the pores of the skin was

Sin embargo, aunque podríamos pensar que en este caso era la Piel el elemento importante, debemos tener en cuenta que realmente lo destacado era aquello que estaba en el interior; los diversos órganos, las membranas y su funcionamiento. Por tanto, la Piel se ofrecía como superficie o medio desde el que curar o sanar esas relaciones interiores de los diferentes flujos; siempre a través de la percepción externa.

Fig.16. Piero della Francesca. *La ciudad ideal*. 1475.
Témpera sobre madera. 239,5 cm x 67,5 cm.



Una superioridad de la vista que se mantendrá, por otro lado y de manera totalmente esperada, si tenemos en cuenta los nuevos descubrimientos ópticos, así como aquellos dispositivos que podríamos decir, mejoraban la visión, obligando a que el resto de sentidos, especialmente aquel más cercano en importancia como el oído, fuera decayendo en valor.⁹¹ Teniendo en cuenta esto, aunque con la Edad Media la vista cobró una mayor importancia, será con el Renacimiento -especialmente a través del campo científico-, que se alejará considerablemente del resto de sentidos. Un proceso que llegará hasta los siglos XVIII y XIX, donde, como explica Classen, *conceptos sensoriales tradicionales como el olor de santidad desaparecieron. Mientras, nuevos conceptos como la verdad fotográfica fueron introducidos*⁹².

Fig.17. Rembrandt. *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*. 1632.
Óleo sobre lienzo. 169,5 cm x 216,5 cm.
Museo Mauritshuis, La Haya, Países Bajos.



taken to provide a model for how the fluids moved from one part of the body to another. As well as travelling along ducts and canals, and being gathered in bags and membranes, fluids were secreted through the skins of organs. The condition of the pores that enabled this process of secretion was therefore important in maintaining balanced relations: both contraction and excessive dilation of the body's pores were regarded as undesirable.

⁹¹ Claro ejemplo de ello lo tenemos con la invención de la imprenta en el siglo XV y su posterior difusión en el XVI junto con descubrimientos ópticos como el microscopio; así como en el siglo XIX, con la fotografía y los rayos X, entre otros. Descubrimientos que alteraron nuestra manera de ver, cambiando completamente el estatuto otorgado a los sentidos.

⁹² CLASSEN, (1997). Op. Cit.p.410.

During this period, traditional sensory concepts such as the odours of sanctity largely passed away. While new concepts such a photographic truth were introduced.

Fig.18. (Izquierda). Página del libro del jesuita Pedro de Bivero. *Sacrum sanctuarium crucis et patientiae crucifixorum et cruciferorum, emblematicis imaginibus laborantium et aegrotantium ornatum: artifices gloriosi nouae artis bene viuendi et moriendi secundum rationem regulae et circini*. 1634. En él, Bivero describió con ayuda de grabados todas las formas atestiguadas de crucifixión, en este caso exactamente 100 maneras.



Fig.19. (Derecha). Johann Caspar Lavater, Página del libro de fisionomía *L'Art de connaître les hommes*. 1806.

Una transformación que comenzó con el uso de la perspectiva en los primeros años del Renacimiento, junto con un saber anatómico y científico, la difusión del libro y los nuevos aparatos que mejoraban la visión, obligando a replantear nuevas correspondencias y jerarquías en relación a los sentidos; nuevas maneras de ver, de entender el mundo y al individuo. Inicios de un cambio sustancial que se daría de manera paulatina, ya que todavía en el Renacimiento, como bien expresa L. Febvre:

*[...] los hombres mantenían una relación estrecha con el mundo, al que apresaban con la totalidad de sus sentidos, sin privilegiar la mirada. [...] Hombres de aire libre, que miraban, pero que sobre todo oían, olfateaban, escuchaban, palpaban, aspiraban la naturaleza mediante todos sus sentidos*⁹³.

Sin embargo, sabemos que será la visión la que detentará finalmente una mayor importancia, *una separación de la vista de los demás sentidos*, como explica Howes, *en el modelo sensorial de la modernidad*. Y continúa:

*En la premodernidad, los sentidos se consideraron como un conjunto, y cada sentido estaba correlacionado con un elemento diferente: la vista al fuego y a la luz, el oído al aire, el olor al vapor, el sabor al agua, y el tacto a la tierra. Todos los sentidos, al igual que todos los elementos, eran parte integral de la epistemología y la ontología del universo. Esta comprensión elemental de la arquitectura de los sentidos se deshizo durante la Ilustración, cuando la asociación de la visión con la razón se afianzó, y la racionalización progresiva de la sociedad se identificó con el aumento de la visualización de la sociedad y el espacio*⁹⁴.

Así, encontramos en Descartes una postura racionalista desde la que entender un mundo a través de las matemáticas, cuya única verdad puede darse a través de la razón. Inteligibilidad racional lo más alejada posible de la experiencia, en la que sólo la vista podía ser avalada, tal y como podemos leer al comienzo de *La Dioptrique*:

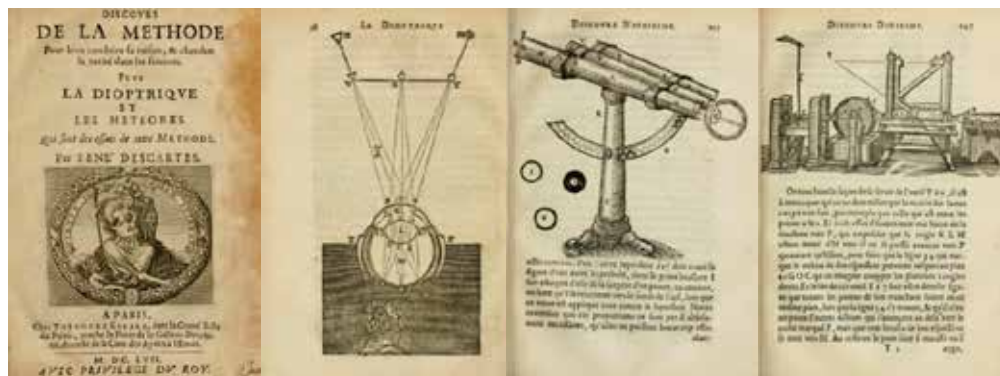
⁹³ En relación a los historiadores L. Febvre y R. Madrou, en LE BRETON, (2009). Op. Cit.p.33.

⁹⁴ HOWES, David. *Architecture of the Senses* [en línea] David Howes. [sin fecha]. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www.david-howes.com/DH-research-sampler-arch-senses.htm>>.

All of the senses, like all of the elements, were integral to the epistemology and ontology of the universo. This elemental understanding of the arquitectura of the senses came undone during the Enlightenment, when the association of visión with reason became entrenched, and the progressive rationalization of society became identified with the increasing visualization of society and space.

Toda la conducta de nuestra vida depende de nuestros sentidos, entre los cuales el de la vista es el más universal y el más noble, no hay duda de que los inventos que sirven para aumentar su potencia son los más útiles⁹⁵, y por tanto, donde el tacto necesariamente sería el más degradado, ya que pertenece a la materia, a lo corporal y en consecuencia, el conocimiento a través de él es engañoso.

Fig.20. René Descartes. Páginas del libro *La Dioptrique*. 1637.



En estos momentos, el conocimiento y la percepción de la Piel, adquiere un sentido mecánico según aumentaban los estudios anatómicos. Ante lo que muchos pueden pensar, en la época de las primeras disecciones que darán lugar a las prácticas que actualmente dedicamos dentro del campo de la anatomía, la Piel no obtuvo mayor consideración. Si bien es cierto que el cuerpo sigue siendo minusvalorado, se le comienza a dar mayor reconocimiento, ya que las propias prácticas exigían necesariamente ciertos estudios y saberes sobre éste para poder trabajar con él. La Piel, por otro lado, era más bien aquello que se necesitaba apartar para llegar a lo realmente importante; la carne y los órganos.

En cuanto a esto, uno de los momentos más importantes lo encontramos en el Quattrocento, en Italia, con las disecciones y los primeros pasos hacia un cuerpo

⁹⁵ DESCARTES, René. "La Dioptrique". En: *Discours de la méthode. Pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences; La Dioptrique; Les Meteores; La Geometrie*. [en línea] Paris: Ian Maire, 1637. pp. 85-236. 1637. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <https://archive.org/stream/bub_gb_s6lSHDngPFoC#page/n125/mode/2up>. p.85.

Y el texto prosigue: *Y es difícil encontrar alguno que aumente más que esas maravillosas gafas, que están en uso desde hace poco tiempo, con las que hemos descubierto nuevas estrellas en el cielo, y otros nuevos objetos en la tierra, en mayor número a los que habíamos visto antes, de modo que, con nuestra visión mucho más lejos de lo que solía ir la imaginación de nuestros padres, parece que han abierto el camino para lograr un conocimiento de la Naturaleza mucho mayor y más perfecto de lo que han tenido.*

Toute la conduite de notre vie dépend de nos sens, entre lesquels celui de la vue étant le plus universel et le plus noble, il n'y a point de doute que les inventions qui servent à augmenter sa puissance ne soient des plus utiles qui puissent être.

Et il est malaisé d'en trouver aucune qui l'augmente davantage que celle de ces merveilleuses lunettes, qui n'étant en usage que depuis peu, nous ont déjà découvert de nouveaux astres dans le ciel, et d'autres nouveaux objets dessus la terre, en plus grand nombre que ne sont ceux, que nous y avons vus auparavant, en sorte que, portant notre vue beaucoup plus loin que n'avait coutume d'aller l'imagination de nos pères, elles semblent nous avoir ouvert le chemin, pour parvenir à une connaissance de la Nature beaucoup plus grande et plus parfaite, qu'ils ne l'ont eue.

anatomizado⁹⁶. Recordemos, que abrir la Piel desde el mundo clásico así como en la Europa cristiana era considerado tabú, y aun cuando existía una necesidad justificada de rasgarla para el estudio del interior del cuerpo, durante mucho tiempo hizo que se persiguieran estos actos. Aun cuando la anatomía comenzaba a tener una mayor importancia en la era cristiana, la Piel seguía formando parte de aquello que no podía ser violado porque atentaba sobre la integridad del cuerpo humano; *La incisión del utensilio en el cuerpo consistiría en una violación del ser humano*, tal y como expresa Le Breton, *fruto de la creación divina*⁹⁷. Por otro lado, hubo un momento en que estas disecciones fueron permitidas, tal fue el caso de aquellas realizadas en el siglo III a.c. en la Facultad de Medicina de Alejandría.⁹⁸ Sin embargo, prácticamente hasta finales de la Edad Media, la prohibición de abrir o romper la Piel estuvo imperante.

Así, si bien los diferentes actos anatómicos realizados en el Renacimiento fueron los más directamente relacionados con las experiencias actuales, Galeno fue el que proporcionó los datos anatómicos de sus estudios con animales. De Galeno, conocemos su *Anatomicis Administrationibus*, en el que explicaba el uso y orden en que se debe estudiar el cuerpo humano. Tal y como expone Steven Connor, se debía comenzar el estudio desde el interior al exterior del cuerpo:

*Ante todo vienen los huesos, que constituyen la forma del cuerpo. Se aconseja al estudiante que se traslade después de eso a los músculos, y luego a las venas, arterias y nervios. Después de eso, no parece importar donde se vaya: a los órganos internos, o los intestinos, la grasa y las glándulas. La piel, ya sea de mono o de hombre, es aquella que es necesario separar o perforar para iniciar la investigación anatómica, no el sujeto de tal investigación. La preocupación de Galeno con la piel se limita al problema técnico de cómo es mejor quitarlo sin dañar los nervios y membranas subyacentes*⁹⁹.

⁹⁶ En el momento en que el cuerpo forma parte de las actividades realizadas por las primeras disecciones con la intención de encontrar cierto conocimiento, éste se disocia del hombre y solo queda como objeto de estudio autónomo, como conjunto de órganos dispuestos a ser estudiados.

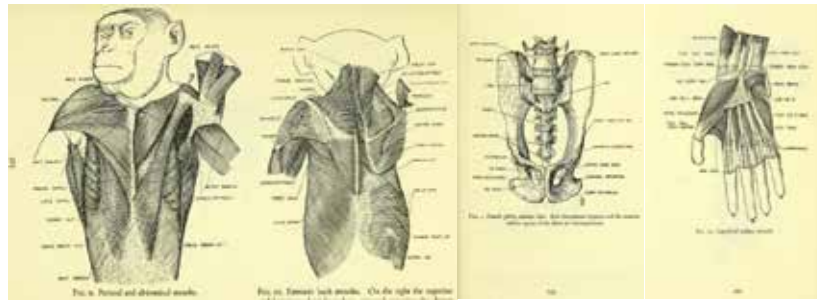
⁹⁷ LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. p.46

⁹⁸ CONNOR, (2004b). Op. Cit.p.13.

⁹⁹ Ibid. p. 13.

First of all come the bones, which constitute the form of the body. The student is advised to move on after that to the muscles, and then the veins, arteries and nerves. After that, it does not appear to matter where one turns: to the internal organs, or the intestines, fat and glands. In other words, Galen recommends moving from what is the innermost level of the body to the outermost – except that there is no mention of the skin. The skin – whether of ape or man – is that which it is necessary to part or perforate in order to begin anatomical investigation, not itself the subject of such investigation. Galen's concern with the skin is restricted to the technical problem of how it may best be removed without damaging underlying nerves and membranes.

Fig. 21, Galeno. Páginas del libro *Anatomicis Administrationibus*. 177 a.c. Traducido y publicado de griego a latín en 1531.



Herencia retomada con las disecciones realizadas en cadáveres humanos con Andrés Vesalio, padre de la anatomía moderna, y que nos ofreció en 1543 con su *De humani corporis fabrica libri septem*. Aunque podemos decir que sus estudios son una clara influencia para el conocimiento actual que tenemos sobre el cuerpo humano, una vez más y en la misma línea que Galeno, encontramos cómo la Piel es desdeñada y tratada sin mayor interés para el anatomista; considerada únicamente como aquello que necesita ser rasgado para llegar al interior del cuerpo.¹⁰⁰ Sabemos, tal y como expresa Rafael Mandressi, que en 1540 durante una de sus demostraciones en Bolonia y a través de los textos de un estudiante que formó parte de ésta, Vesalio quemó la Piel exterior del cadáver con una vela para demostrar a los asistentes cómo se formaban ampollas sobre ella, explicando cómo tras quitar la grasa adherida a ésta se podían ver las terminaciones nerviosas¹⁰¹. Una vez más, la Piel no tenía interés. Al mismo tiempo, es ciertamente contradictorio, cómo en las diferentes ilustraciones de su estudio, se muestra el interior del cuerpo, pero la Piel sigue apareciendo, aunque de manera exenta en la mayoría de los casos, sostenida por el propio individuo/cuerpo del dibujo de manera lúdica.

Fig. 22. (Izquierda). Andrés Vesalio. Página del libro *De humani corporis fabrica libri septem*, correspondiente a su retrato. 1543.

Fig. 23. (Derecha). Thomas Bartholin. Página del libro *Antomia Reformata*. 1651.



¹⁰⁰ Ibid. p.14.

¹⁰¹ MANDRESSI, Rafael. "Técnicas de disección y tácticas demostrativas: instrumentos, procedimientos y orden del pensamiento en la cultura anatómica de la primera modernidad". *Historia y Grafía*. [en línea] vol. 30. 2008. [Consulta: 27 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/pdf/589/58922939008.pdf>>. p.176

Aunque en un primer momento pareciera que la Piel tiene importancia al hallarse en todos los estudios, obedece a todo lo contrario. La relación de la Piel en este tipo de dibujos de los libros anatómicos, tal y como expone Benthien:

*[...] revelan claramente la medida en que la piel se entiende como una especie de cuero envolvente o tienda textil en el que se ocultó la verdadera esencia. [...] La piel funciona como una capa de separación sólida que rodea el espacio interior del cuerpo, acentuada por el hecho de que el detalle de la abertura vuelve a aparecer en la pared como si se tratara de un agujero. El efecto estético de esta participación activa crea la impresión de que el cuerpo desea su propia disección. Estas imágenes dan a entender que la reducción anatómica era algo completamente natural [...]*¹⁰².

De la misma manera, como bien expone Connor, existieron otros textos sobre anatomía realizados más tarde que jugarán precisamente con el elemento de la Piel únicamente como elemento atractivo para el lector. Ejemplo de ello lo encontramos en Thomas Bartholin con su *Anatomia Reformata*, de 1651, cuyo título estaba inscrito sobre una Piel humana estirada sobre un bastidor. Así como Johann Remmelin con su *Catoptron Microcosmicum*, publicado por primera vez en 1639, que tenía las ilustraciones anatómicas con recortes de los paneles para que el lector pudiera ver debajo de la superficie dérmica¹⁰³.

Fig. 24. Johann Remmelin *Catoptron Microcosmicum*. 1639. Página con ilustración y solapas recortables y movibles.



Pero al mismo tiempo que lo importante era el interior del cuerpo, la Piel también era una clara evidencia visual de la salud. Desde la ciencia y la medicina era posible leer características de manera objetiva sólo con la mirada en la superficie dérmica, lugar de presentación de enfermedades así como lugar de la razón y el conocimiento a través de los nuevos instrumentos ópticos. Por ello, si realmente

¹⁰² BENTHIEN, (2002). Op. Cit.p.68. En relación a los estudios de Jonathan Sawday.

These figures clearly reveal the extent to which the skin was understood as a kind of enveloping leather or textile tent in which the true essence was concealed. [...] The skin functions as a solid separating layer surrounding the inner body space, further emphasized by the fact that the detail of the opening reappears on the wall as though it were a hole.

The aesthetic effect of this active participation creates the impression that the body desires its own dissection. These images imply that anatomical reduction was something entirely natural, reflected in a willing self presentation or in a head turned toward the anatomist, as well as in the shift of the scene from the dissection chamber to a rural landscape.

¹⁰³ CONNOR, (2004b). Op. Cit.p.14.

existen investigaciones con un gran interés hacia la Piel, las encontraremos en relación a aquello que se manifestaba directamente sobre ella, de manera visible, es decir, las enfermedades cutáneas. Como bien explica Benthien:

Hacia finales del siglo XVIII, cuando la totalidad del espacio corporal había sido modelado en todos sus matices, que la escultura de anatomía comenzó a centrarse en el cuerpo patológico. [...] El interés en las patologías visibles nace con las ilustraciones y modelos dermatológicos. Una piel sana no ofrece nuevas ideas, ya que es visible y accesible; sólo cuando se aparta de la norma hace que se convierta en el objeto de interés médico¹⁰⁴.

En este sentido encontramos diferentes publicaciones en dedicación exclusiva a la Piel y sus enfermedades¹⁰⁵, pero la clasificación más sistemática vino de la mano del cirujano vienés Joseph Jakob von Plenck en 1776 con su *Doctrina de morbis cutaneis*, donde clasifica 115 enfermedades, tratando a la Piel como un órgano en sí mismo, separado del resto y por tanto, teniendo su propia estructura, de ahí su importancia. Hasta este momento, la Piel no era más que un sistema de evacuación de residuos o toxinas y Plenck era consciente de que hasta la publicación de su trabajo, prácticamente ninguno de los autores anteriores habían podido plasmar investigaciones de tan vasta importancia. De ahí, que en el propio prefacio del libro sostenga que:

Las enfermedades que afectan a la cutis humana, la obscuridad de las causas de donde provienen, y la dificultad y diversidad que nacen de aquí para curarlas, ha hecho difícil y casi inextricable esta doctrina a los principiantes de medicina y cirugía. Por último, los autores a quienes se puede consultar son muy pocos y de éstos, unos han tocado este género de enfermedades, a pesar de que son muy frecuentes en todos tiempos, con plumas demasiado precipitadas; otros son vagos y no utilizan de manera constante los nombres del diagnóstico gestionando un tratamiento muy incierto¹⁰⁶.

¹⁰⁴ BENTHIEN, (2002). Op. Cit.p.53.

It was only toward the end of the eighteenth century, when the entire corporeal space had been modeled in all its nuances, that sculptural anatomy began to focus on the pathological body. [...] Interest in visible pathologies gave birth to dermatological illustrations and models. A healthy skin offers no new insights, since it is visible and accessible; only when it departs from the norm does it become the object of medical interest.

¹⁰⁵ El primer libro publicado en Europa y dedicado en exclusividad a la Piel fue *De morbis cutaneis et omnibus corporis humani excrementis tractatus locupletissimi*, cuyo autor fue Girolamo de Mercurialis en 1572, durante mucho tiempo como la única referencia publicada. Más tarde, en 1714, nos encontramos *De morbis cutaneis. A treatise of diseases incident to the skin in two parts*, de Daniel Turner, considerado el padre de la dermatología británica. En este estudio se mezclan la observación y ciertas indicaciones quirúrgicas, así como explicaciones sobre la anatomía de la Piel de manera precisa, y consideraciones clínicas notables. Más interesante fue el trabajo de Anne-Charles Lorry con su *Tractatus de morbis cutaneis* de 1777, en el que clasificaba de manera más detallada que los anteriores, diversas enfermedades de la Piel teniendo en cuenta su relación con otros órganos, así como con elementos externos; la dieta o la nutrición, el sueño o el ejercicio, entre otras. Con este tratado y por primera vez, podemos decir que se comienza a entender la Piel como un órgano vivo, percibido como un vínculo directo de la salud o aquellos elementos externos a la Piel.

¹⁰⁶ PLENCK, Josephi Jacobi. *Doctrina de morbis cutaneis. Qua hi morbi in suas classes, genera & species rediguntur*. [en línea] 1ª ed. Viennae: Apud Rudolphum Graeffer, 1776. [Consulta: 27 septiembre

Fig.25. (Superior-izquierda). Reproducción por molde en cera perteneciente a la colección general del Museo Saint-Louis de París. 1871. (Detalle). Molde nº 208. Vitrina 59. Especificado como sífilis con pápulas escamosas (Syphilide papulosquameuse) en el rostro.



Fig.26. (Superior-derecha). Reproducción por molde en cera perteneciente a la colección general del Museo Saint-Louis de París. 1893. (Detalle). Molde nº 1739. Vitrina 14. Especificado como eritema multiforme en variedad hídrica (Erythème polymorphe variéte hydroïque) en labio y mano.



Fig. 27. (Inferior). Lauren Kalman. *Hard Wear. Lip Adornment*. 2006. Fotografía digital a color. Cobre chapado en oro y piedras semipreciosas.

Un trabajo desde el que se desarrollaron más adelante otros estudios que han hecho posible la dermatología moderna. Podemos así decir que a partir de ese momento, la Piel comienza a tener un espacio propio, así como a ser tratada por sí misma desde el ámbito dermatológico-médico.

Como Plenck y siguiendo su estela, el médico Robert Willan, redujo las 14 enfermedades esenciales a 8, siendo mucho más coherente y minucioso. Después de su muerte, su discípulo Thomas Bateman publicó en 1815 *Practical Synopsis of the Cutaneous Diseases according to the Arrangement Of Dr. Willan*, apoyado en los estudios de Willan. A partir de estos momentos, ya en el siglo XIX, podemos decir que la Piel se ha ganado su carácter individual, con sus funciones y modos de funcionamiento propios. Siglo donde encontramos otro núcleo importante en relación a las enfermedades de la Piel; el hospital St. Louis de París. La especialización en dermatología del hospital comenzó en 1801 con Jean –Louis Alibert. Sólo en St. Louis y en aquellos momentos (algo que será así durante mucho tiempo) se podía encontrar un lugar para la enseñanza y estudio de la dermatología.¹⁰⁷ Un complejo

2016]. Disponible en: <<http://elibrospdf.com/verpdf/josephi-jacobi-plenck-...-doctrina-de-morbis-cutaneis-qua-hi-morbi-in-suas-classes,-genera-et-species-rediguntur/bKdBhZLzbKLfbKLo/>>. p.5

Morborum, qui cutem humanam affligunt multitudo, atque varietas, caussarum, a quibus ii proveniunt, obscuritas, & quae inde nascitur fanandi difficultas, diversitasque, hanc medicinae, chirurgiaeque doctrinam tyronibus difficillimam & vix extricabilem reddidere. Authores demum, quos consultum adire licet, pauci funt, quorum alii hoc, licet omnis aevi frequens morborum genus, nisi citissimo tetigere calamo; alii vago ac non constanti nominum usu diagnosim, curandique rationem effecere incertam.

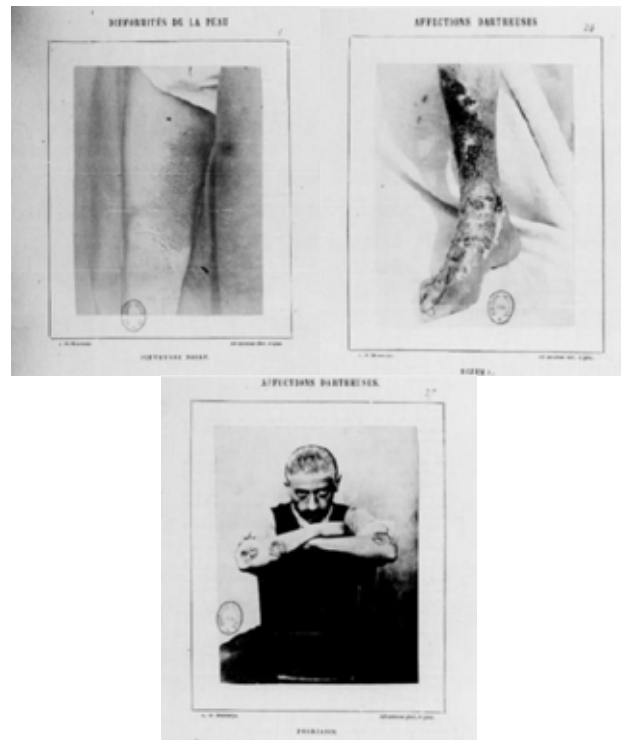
¹⁰⁷ El hospital fue creado para combatir y contener las diferentes plagas contagiosas en la sociedad francesa –tifus, peste, cólera-, y comenzó a estar abierto permanentemente desde el año 1773 tras la quema del hospital que hasta ese momento se utilizaba, l'Hôtel-Dieu.

Para más información véase:

Le musée des moulages de l'hôpital de Saint Louis [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 27 septiembre 2016]. Disponible en: <<https://www.moulagen.de/sammlungen/frankreich/paris/>>.

espacio para la investigación y el aprendizaje que nos ha dejado un magnífico y amplio archivo fotográfico, reproducciones de cera, ilustraciones y manuscritos.

Fig.28. Páginas del libro *Clinique Photographique de l'hôpital Saint Louis*, realizado por A. Hardy y A. de Montméja, publicado en 1868. En las imágenes, fotografías asociadas a diferentes enfermedades de la Piel.



Sin embargo, aunque la Piel comienza a obtener el reconocimiento que se merece, las investigaciones quedarán una vez más apoyadas en la vista, ya que, como bien expresa Benthien.

Todavía en el siglo XIX las enfermedades de la piel se entendían como externas en lugar de una condición interna, tal y como lo entendemos hoy. Y desde que la enfermedad fue descrita como una mancha de la aflicción externa, el tratamiento fue igualmente externo y local¹⁰⁸.

Sólo la vista permitía un verdadero conocimiento, sólo aquella se relacionaba con la razón y como tal, conllevaba un alejamiento claro del sentimiento primitivo. La vista, por tanto, desde este momento se consideró cercana a lo social, a lo civilizado y racional, mientras que el resto de sentidos estaban próximos a la animalidad, a lo

A visitor's guide to l'Hôpital Saint-Louis, the wax moulages museum and the Henri-Feulard library.
[sin fecha]. [Consulta: 27 septiembre 2016]. Disponible en:
<https://www.moulagen.de/fileadmin/user_upload/microsites/ohne_AZ/m_cc01/moulagen/A_visitors_guide..pdf>.

¹⁰⁸ BENTHIEN, (2002). Op. Cit.p, 54.

As late as the nineteenth century, skin diseases were understood as external rather than internal conditions, as we see them today. And since the disease was portrayed as a blemish from an external affliction, treatment was likewise external and local.

primitivo e irracional. Visión como sentido y como razón, apoyadas, como expresa Classen:

[...] por las teorías de la evolución propuestas por figuras tan destacadas como Charles Darwin y, más tarde, Sigmund Freud, (que) fomentaron la elevación de la vista al determinar que la visión era el sentido de la civilización. Los sentidos "inferiores", "animales" del olfato, el tacto y el gusto, por el contrario perdieron importancia a medida que el "hombre" ascendía en la escala de la evolución"¹⁰⁹.

Razón y verdad arrastrada hasta finales del siglo XIX y XX con el desarrollo de la fotografía y el cine, distanciándose la vista definitivamente del resto de sentidos. Un distanciamiento que junto con el desarrollo de las tecnologías de control disciplinarias en pleno vínculo con la criminología, así como la medicina y psiquiatría, establecieron el proceso y uso de la fotografía como una clara evidencia de la verdad; todo ello basado en la clasificación y alcance de conocimiento por medio de la vista.

Fig.29. Fotografías pertenecientes al volumen 2 (1878), de los tres volúmenes que componen la *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*, (1876-1880), realizado por Dédéré-Magloire Bourneville y el fotógrafo Paul Régnard.



¹⁰⁹ CLASSEN, (1997). Op. Cit.p.402.

Evolutionary theories propounded by prominent figures such as Charles Darwin and later Sigmund Freud, supported the elevation of sight by decreeing vision to be the sense of civilization. The "lower", "animal" senses of smell, touch and taste, by contrast supposedly lost importance as "man" climbed up the evolutionary ladder.

Fig.30. (Superior). Prefectura de Policía de París. Sala de medición. 1900.

Fig. 31. (Inferior). Páginas del libro *Identification anthropométrique*, de Alphonse Bertillon, publicado en 1893. El primer caso se trata de fotografías para identificar los diferentes tipos de lóbulos. En el segundo caso, fotografías para identificar los diferentes tipos de barbillas.



Una prioridad que se extenderá como hemos expuesto, hasta la mitad del siglo XX, especialmente en el ámbito artístico a través del pensamiento romántico con la figura del *flâneur* y la concepción del artista, en tanto genio, inferida por Baudelaire. Con esta figura se consolida el paradigma moderno del individuo unisensorial, cuya experiencia y conocimiento se encontraba exclusivamente en el uso de la mirada, en el alejamiento del otro a través de ésta. Como bien apunta Pedro A. Cruz Sánchez:

El flâneur desea preservar, a toda costa, su “espacio vital”, porque, entre otros motivos a subrayar, no desea ser tocado, no consiente que su cuerpo sea profanado por otro cuerpo que, intencionalmente o no, entre en contacto con él. [...] aquello que, de manera convencida, persigue el flâneur es experimentar la muchedumbre, la modernidad como experiencia visual, y no como experiencia corporal o táctil¹¹⁰.

Un modelo de experiencia que, por otro lado, Sennet asocia de la misma manera a nuestra actualidad, en la que a través de la ciudad, del medio urbano y la arquitectura, se genera radicalmente una privación sensorial, estableciéndonos como individuos pasivos sin relación mutua, cuyas sensaciones y experiencias quedan mitigadas¹¹¹. Puesta a distancia del cuerpo del otro, rechazo del mismo y superioridad exclusiva dada a la visión como único camino para la experimentación y el conocimiento. Reducción de lo corporal a una bidimensionalidad, a un mero encuadre cerrado de las formas, aprehendido de manera exclusivamente visual.

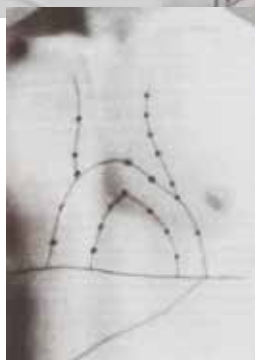
¹¹⁰ CRUZ SÁNCHEZ, (2004). Op. Cit.p.64.

¹¹¹ SENNETT, Richard. *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. 1ª ed. Madrid: Alianza, 1997.

Fig.32. (Superior). Palpación del hígado a través de diagnóstico topográfico. 1920. Técnica de diagnóstico por contacto ejerciendo cierta presión sobre la superficie dérmica. El uso de dibujos realizados sobre la Piel ayudaban al médico a establecer los contornos según la posición de los diferentes órganos; no sólo como apoyo visual, sino también como manera de establecer el procedimiento con la máxima objetividad y profesionalidad posible. La imagen corresponde al libro de Ernst Eden llamado *Lehrbuch der Perkussion*, publicado en 1920.



Fig.33. (Inferior). Diagnóstico topográfico. 1920. En este caso, el dibujo contornea los límites del corazón y el tronco arterial. Tal y como explica Karin Johannisson siguiendo al médico alemán Friedrich Wilhelm Theile (1801-1879): *Gracias a un sistema de líneas verticales y horizontales se transformaba la caja torácica en un mapa, dividido en una zona central, dos intermedias y siete externas a cada lado. El mismo sistema de líneas y puntos dividía el vientre en trece zonas, cada una con su nombre propio.*



Sin embargo, será en el siglo XX, tal y como expresa Pedro A. Cruz Sánchez, que *el modelo cartesiano de tocar en la distancia de la mirada, es sustituido por el modelo de Diderot: ver en la proximidad de la piel*¹¹². Si hasta ese momento la verdad era sinónimo de aquello que se ve, con la imagen espectáculo, debida principalmente a la democratización de la imagen a través de la fotografía y en lo que se refiere al contexto artístico particularmente, esta actitud cambia, donde, como bien expresa Miguel Ángel Hernández Navarro:

*[...] las prácticas artísticas vinculadas al ámbito del surrealismo en torno a Bataille serán las más representativas de esta revuelta contra el ojo, sobre todo por la utilización del cuerpo, el tacto, la putrefacción o el azar, que arremetían de manera evidente contra la racionalidad pura de la forma*¹¹³.

Ejemplos claros de subversión en un intento por destruir aquellos paradigmas, reglas y normas sociales y culturales imperantes hasta el momento.

Será a partir de aquí, que dará comienzo un reconocimiento y estimación del tacto, así como del resto de sentidos, desde una posición diferente. La Piel, la experiencia, la sensación, serán elementos que resurjan con total validez. Una importancia necesaria teniendo en cuenta que *el tacto es el sentido que nos da la sensación de realidad*, apuntaba Bertrand Russel, *no sólo nuestra geometría y*

¹¹² CRUZ SÁNCHEZ, (2004). Op. Cit.p.88.

¹¹³ HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *La so(m)bra de lo real. El arte como vomitorio*. 1ª ed. Valencia: Diputación de Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, 2006. p.103

En relación a las ideas de lo "informe" o "amorfo" de Martin Jay ofrecidas en su texto *El modernismo y el abandono de la forma*. Como lo opuesto a aquello que tiene forma, *lo informe será el lugar privilegiado de la puesta en obra de la antivisión en obra en el arte moderno*.

*nuestra física, sino que toda nuestra concepción de lo que existe fuera de nosotros, está basada en el sentido del tacto*¹¹⁴. Un redescubrimiento de nuestros sentidos que desde la mitad del siglo XX y a través de diferentes disciplinas, han intentado darle al tacto y a la Piel el lugar que les pertenece. Claro ejemplo son las investigaciones desde la antropología y sociología que venimos tratando en este texto; desde el psicoanálisis y la filosofía como Anzieu, Lacan, Foucault o Deleuze; así como desde el ámbito artístico, -algo que trataremos más adelante-, y que han marcado una nueva vía desde la que pensarnos; nuevas maneras de entender nuestra Piel y nuestra relación con el mundo.

Sin embargo, ante esta importancia destacada de todos nuestros sentidos -especialmente del tacto-, nuestra actitud actual hacia ellos se establece en ocasiones de manera ambivalente; al mismo tiempo que son apreciados, en ocasiones también detentan muy poca atención. Aunque como veremos, y esto es lo que intentaremos traer aquí, podríamos decir con seguridad que el individuo actual no sólo es consciente de su polisensorialidad, sino que además, el tacto y la Piel quedan entretejidos significativamente como un valor primordial, sin los cuales, no podríamos desplegar el resto de sentidos de forma adecuada. Y esto, es algo que, como veremos, la práctica artística tendrá muy en cuenta.

De esta manera, observando con detenimiento la sociedad actual, podemos decir que nuestro continuum sensorial está repleto de imágenes, ruidos y sensaciones constantes que al implicar una intensidad tan alta de percepción, establecen cierta saturación; aquella que provoca una manifiesta insensibilidad ante las posibles experiencias. En términos generales y a través de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías, estamos insertos en el mundo de la percepción a través y principalmente, una vez más, de la visión. Parece que el dicho popular *si no lo veo, no lo creo*¹¹⁵, variación reduccionista de la incredulidad de Santo Tomás que no sólo necesitaba ver, sino también tocar para llegar a la verdad, tiene su máxima expresión en la sociedad del momento. Lo más directamente accesible es la imagen, lo que vemos, independientemente de cómo pueda ser su tacto, su gusto o su olor; sentidos que de manera general pasan a tener una consideración secundaria. La publicidad y el marketing, saben perfectamente cómo hacer de un elemento una imagen agradable, ensalzando no tanto el producto en sí (o nuestra propia imagen), sino los valores a él incorporados.

Por otro lado, el oído, sería apreciado en segundo lugar. Estamos rodeados de un sinfín de ruidos que nos envuelven de forma constante; en nuestras ciudades, en los espacios destinados al ocio, en oficinas y espacios de trabajo -en estas últimas y en muchos casos, un ruido seleccionado específicamente para evitar el *molesto silencio*¹¹⁶. Estamos expuestos a niveles de ruido constante; una intensidad de

¹¹⁴ MONTAGU, (2004). Op. Cit.p.30.

¹¹⁵ No debemos olvidar el tacto en relación a la búsqueda de la verdad, especialmente a través de la religión con el ejemplo del apóstol Santo Tomás. La incredulidad del Santo se hace manifiesta cuando en el momento en que otros apóstoles le cuentan que se les ha aparecido Jesús resucitado un día que Tomás no estaba con ellos. Dijo Tomás: "Si no veo en sus manos la señal de los clavos y no meto el dedo en su costado, no lo creeré". "Trae tu dedo y mírame las manos. Mete el dedo en la llaga y no seas incrédulo " le dijo Jesús al volver a aparecerse. De ahí la expresión de "meter el dedo en la llaga".

¹¹⁶ VIRILIO, Paul. *El procedimiento silencio*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2005. pp.97-98.

Virilio comenta cómo la BBC a partir de 1999 comenzó a difundir grabaciones de murmullos y ruidos de conversaciones para las oficinas de grandes empresas. Su razón principal residía en el hecho de

percepción auditiva tan alta, que necesitamos de un nivel de ruido mínimo para poder realizar nuestras tareas de manera efectiva. Situación corroborada por numerosas investigaciones, en las que se pone de relieve el hecho de que un ruido moderado nos proporciona una mayor concentración, así como una mayor creatividad.¹¹⁷

Vista y oído, como aquellos más estimados, especialmente y teniendo en cuenta que diariamente y cada vez con mayor profusión nos relacionamos con el uso de aparatos emisores de sonido e imagen; pantallas y soportes publicitarios en el espacio público, pero también ordenadores, teléfonos móviles, *tablets* y dispositivos portables, que pueden ser utilizados en cualquier espacio y en cualquier momento. Podemos ver y oír un vídeo mientras viajamos en el metro, así como tener una videoconferencia mientras cenamos con amigos en un restaurante.

Por otro lado, tal y como expone Montagu, nuestros sentidos se desarrollan en una secuencia definida: táctil, auditiva y visual, para más tarde, en la adolescencia cambiar la prioridad; visual, auditiva y táctil.¹¹⁸ Esto nos confirma por un lado, la preponderancia actual de la vista y el oído en la manera en que experimentamos el mundo. Sin embargo, al mismo tiempo, tenemos que tener en cuenta que si nuestras primeras sensaciones –aquellas que recibimos principalmente a través de la Piel- no han sido experimentadas, no podríamos entender y por tanto conocer, aquello que vemos. Greenbie se hacía eco de ello cuando apuntaba:

Puesto que experimentamos nuestro entorno terrestre con todos nuestros sentidos, incluso lo que olemos y oímos, el sistema háptico nos pone en contacto físico imaginario con los lugares y objetos que tocamos antes, pero que ahora sólo podemos ver, oír u oler¹¹⁹.

Así, la vista nos permite de manera inmediata, acceder, ver y reconocer un objeto. Un reconocimiento que será completo, si el objeto ya ha sido tocado en algún momento de nuestra experiencia, ya que a través de ésta podremos asociar aquellas percepciones previas; la textura o la temperatura, por ejemplo. Por otro lado, si no nos movemos alrededor del objeto, no podremos ver y entender su volumen y forma total. Pero si ha sido tocado previamente, aunque nos mantengamos en un único punto de vista, podremos completar la totalidad del objeto a través de la vista. De esta manera, necesitamos experimentar previamente con el tacto aquello que más tarde tocaremos con el resto de los sentidos. Por lo que podemos establecer la idea de

evitar errores en las tareas del trabajador, ya que en los lugares donde reina el silencio, cualquier tipo de alteración sonora, por pequeña que sea, implican una perturbación en la concentración del individuo.

“La BBC inventa el murmullo de ambiente” Ouest-france, 16 de Octubre de 1999.

¹¹⁷ Para más información, véase:

MEHTA, Ravi, ZHU, Rui (Juliet) y CHEEMA, Amar. "Is Noise Always Bad? Exploring the Effects of Ambient Noise on Creative Cognition". *Journal of Consumer Research*. [en línea] vol. 39, no. 4. 2012. [Consulta: 27 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/pdf/10.1086/665048.pdf>>.

¹¹⁸ MONTAGU, (2004). Op. Cit.p.346.

Aunque en este caso Montagu no especifica el lugar del gusto y el olfato, sabemos que se desarrollan anteriormente al sentido visual. De tal manera, nuestro primer desarrollo se establece en la secuencia táctil, auditiva, gustativa, olfativa y visual.

¹¹⁹ Ibid. p.32.

que, siguiendo a Montagu, *ver es una forma de tocar a distancia, pero tocar proporciona la verificación y la confirmación de la realidad*¹²⁰.

De esta manera, aunque podemos decir que en nuestra sociedad contemporánea prima lo audiovisual, esto no significa que el resto de sentidos no sean tomados en cuenta, así como que no tengamos un amplio universo táctil o polisensorial con un alto reconocimiento. Como veremos a lo largo de toda la investigación, existe una necesidad de aprehender el mundo, de entendernos a nosotros mismos y nuestras relaciones a través de todos nuestros sentidos. El sujeto actual ha entendido que la Piel y el tacto es aquello con lo que se construye, se transforma, se modula, para afirmar su propia historia a lo largo del tiempo, su propio yo; aquel que irremediablemente es compartido, pero cuyas sensaciones y experiencias son singulares y únicas. Por ello, actualmente existen numerosas formas de desplegarse ante el mundo, ejerciendo una libertad particular de los propios parámetros sensibles, ya que todos de manera singular conformamos nuestra propia realidad. Una atención a los sentidos, a las sensaciones y experiencias, pero especialmente a la Piel desde las múltiples esferas sociales, cómo superficie desde la que producir y reproducir múltiples sentidos. Espacio desde el que preguntarse tal y como hizo Deleuze, *¿Qué queda? Quedan los cuerpos*, -a lo que nosotros añadiríamos que lo que realmente queda es la Piel, las múltiples Pielles-:

*[...] que son fuerzas, nada más que fuerzas. Pero la fuerza ya no se vincula con un centro, y tampoco enfrenta un medio o unos obstáculos. Sólo enfrenta a otras fuerzas, se relaciona con otras fuerzas, a las que ella afecta o que la afectan*¹²¹.

¹²⁰ Ibid. p.146.

¹²¹ DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987b. p.188.

2.2 Subjetividad

Como hemos visto, nuestra sociedad actual está basada prioritariamente en la visión, pero también hemos comprobado cómo existe la necesidad de que todos los demás sentidos estén presentes. La Piel, el tacto/contacto es primordial para que la vista pueda desplegarse en toda su capacidad, porque siempre lo visible se manifiesta en el espacio táctil, de la misma manera que el espacio táctil queda contenido en lo visible. Un universo táctil en el que no podemos olvidar que el resto de sentidos quedan adheridos a él, por el que confirmamos y conformamos nuestra experiencia, nuestra realidad, aprehendemos el mundo que nos rodea; ya que, tal y como expresa Le Breton:

Entre la sensación y la percepción se halla la facultad de conocimiento que recuerda que el hombre no es (sólo) un organismo biológico, sino una criatura de sentido. Ver, escuchar, gustar, tocar u oír el mundo significa permanentemente pensarlo a través del prisma de un órgano sensorial y volverlo comunicativo¹²².

Fig.34. (Izquierda). Anders Krisár. *Arm (ight)*. 2006. Pintura acrílica sobre resina de poliéster y óleo. 5,5 x 7 x 35,5 cm.

Fig.35. (Derecha). Anders Krisár. *The Birth of us (boy)*. 2006-07. Pintura acrílica sobre resina de poliéster, fibra de vidrio, óleo y alambre de acero. 41,8 x 33,3 x 12 cm. Pintura acrílica sobre resina de poliéster y óleo. 5,5 x 7 x 35,5 cm.



La Piel y su universo táctil, por tanto, es aquello que nos da nuestra realidad, determinante para entender en qué posición nos encontramos, dónde está el yo, el otro y el mundo. Como ya apuntó Ortega y Gasset:

Es cosa clara que la forma decisiva de nuestro trato con las cosas es, efectivamente, el tacto. Y si esto es así, por fuerza tacto y contacto son el factor más perentorio en la estructuración de nuestro mundo¹²³.

Mundo en el que siempre hay una presencia, un ahora, en un momento determinado a través del tacto y contacto entre Piel; experimentamos aquellas presencias, y al fin y al cabo, eso es nuestra Piel y la Piel de otro. Un tacto que al

¹²² LE BRETON, (2009). Op. Cit.p.22.

¹²³ ORTEGA Y GASSET, José. *El hombre y la gente*. 9ª ed. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2006. p.75.

mismo tiempo nos procura nuestra realidad como algo externo a nosotros mismos. Como ha escrito Walter Ong:

[...] más que otros sentidos, el tacto atestigua la existencia objetiva en el sentido de la realidad que no soy yo. Y sin embargo, por la misma razón que atestigua el no-yo más que cualquier otro sentido, el tacto involucra a mi propia subjetividad más que ningún otro sentido. Cuando siento ese algo subjetivo "ahí fuera", más allá de los márgenes de mi cuerpo, también, en el mismo instante experimento mi propio yo. Me siento otro y yo simultáneamente. Cada vez que siento algo, también me siento a mí mismo sintiendo lo que siento¹²⁴.

Por lo que siempre es un otro que no soy yo, donde no podemos hablar de límites concretos. La Piel ofrece lo infinito, al igual que las percepciones singulares que tenemos del mundo; nos propone una extensión y una exposición singular.

Así, existe una comunicación directa de toda nuestra realidad de Piel a Piel, el contacto es lo que nos da la conciencia de nuestra propia presencia, nuestra existencia, de ese yo que somos y que tanto pronunciamos. Yo y Piel por tanto, quedan entretejidos y dependientes el uno del otro. Pero entonces, ¿Quién soy?, pregunta ya formulada a lo largo de la historia y de muy diversas formas. Así como, ¿qué es la identidad?, pregunta que acompaña indisolublemente a la anterior.

2.2.1 Yo y otro. Espacio y tiempo

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute.

Porque Yo es otro. Si el cobre se despierta convertido en corneta, la culpa no es en modo alguno suya.

Arthur Rimbaud. *Lettres du voyant - Cartas del vidente.*

¹²⁴ ONG, Walter J. *The Presence of the Word. Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. 1ª ed. New Haven / London: Yale University Press, 1967.

[...] is objective, for, more than other senses, touch indeed attest to existence which is objective in the sense of real-but-not-me.

And yet, by the very fact that it attests the not-me more than any other sense, touch involves my own subjectivity more than any other sense. When i feel this objective something "out there", beyond the bounds of my body, I also at the same instant experience my own self. I feel other and self simultaneously. Each time I feel something, I also feel myself feeling what I feel.

Desde los presocráticos en el siglo VI a.c., hasta mediados del siglo XIX, la identidad se concebía como parte de un ser esencial, inmutable, único. La afirmación que todos conocemos; *Pienso, luego existo* de Descartes, nos hace entender de manera más clara a qué nos referimos. Durante siglos el cuerpo ha quedado totalmente apartado de aquello que se entendía como identidad, la corporeidad no formaba parte de la construcción del sujeto; entendiendo éste como un ente pensante/cognoscente cuya entidad racional debía estar alejada de la experiencia, de lo material.

Sin embargo y necesariamente, en un intento por comprender y dar respuesta a las preguntas anteriores, para hablar de la existencia del hombre, necesitamos tomar como punto de partida el *estar en el mundo*¹²⁵, que abordó en un primer momento Heidegger y que más tarde fue utilizado desde la fenomenología como un ser/estar corporalmente en el mundo; un sujeto corporal, encarnado, que, valga la redundancia, está sujeto a un tiempo y a un espacio. Tomamos en cuenta que nuestras experiencias dan sentido al mundo, lo conforman, al tiempo que nos constituimos como parte de él, donde la Piel se establece como vínculo y superficie necesaria para ello. De esta forma, la Piel, se instaura como una eficaz herramienta de proyección sobre el mundo; superficie con la que percibimos, gozamos, sentimos y con la que podemos decir que estamos en él, atravesados por él. Nuestro conocimiento, como hemos visto, se basa principalmente en percepciones, sensaciones y experiencias que nos llegan precisamente a través de ella como un todo, por lo que será realmente ésta la que nos permita una relación con nosotros mismos, así como con aquello que nos rodea. Un conocimiento a través de la superficie sensorial, que nos proporciona y manifiesta nuestra propia existencia, la de los otros, porque, como bien expone Le Breton: *Todas las acciones que conforman la trama de la existencia, incluso las más imperceptibles, comprometen la interfase del cuerpo*¹²⁶; nuestra Piel.

Así, desde la fenomenología y el psicoanálisis se contempló la idea de que existe un sentimiento de inseparable pertenencia a la totalidad del mundo exterior¹²⁷. De tal manera, que aunque a priori podemos sentir nuestra existencia como algo totalmente independiente cuyos límites están perfectamente estipulados, no existe algo tan claro como el hecho de no tener unos márgenes precisos. Más bien contamos con la existencia de un emborronamiento entre el yo y el mundo, donde los cuerpos *ocupan*, como expresa Jean-Luc Nancy:

¹²⁵ HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. 1ª ed. Santiago de Chile: Universitaria, 1997.

El ser del hombre es el *ser-ahí*, lo que Heidegger llama el *Dasein*. Ese *ser-ahí* es lo que define el *estar-en-el-mundo*, tal y como traduce Jorge Eduardo Rivera. Más tarde, Maurice Merleau-Ponty acogerá el mismo término.

¹²⁶ LE BRETON, (2009). Op. Cit.p.13.

¹²⁷ FREUD, Sigmund. "El malestar en la cultura". En: *El malestar en la cultura y otros ensayos*. 3ª ed. Madrid: Alianza, 2010. p.59.

[...] *un espacio abierto, un lugar, porque no hay existencia sin lugar, sin "ahí", sin un "aquí", "he aquí", para el éste. El cuerpo-lugar no es ni lleno ni vacío, no tiene ni fuera, ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones o finalidad... Es, eso sí, una piel diversamente plegada, replegada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada. Bajo estos modos y bajo mil otros (aquí no hay formas a priori de la intuición, ni tabla de las categorías, lo trascendental está en la indefinida modificación y modulación espaciosa de la piel), el cuerpo da lugar a la existencia*¹²⁸.

Existencia dada por la Piel; una Piel-yo que goza, sufre, piensa y muere. Una Piel y una imagen propia de cada sujeto, de su historia. De ahí, que Freud expusiera que *el yo es sobre todo [...] la proyección de una superficie*¹²⁹, pero podemos completar aún más con Lacombe, quien apuntaba que *el ego es la percepción del yo corporal, y lo que uno siente y sabe del cuerpo es su piel*¹³⁰.

*La existencia del hombre es, por tanto, corporal*¹³¹, tal y como expone Le Breton, insertada en una sociedad encargada de dale un sentido y un valor particular. De esta manera, el proceso de individuación que comenzó en el Renacimiento¹³² tiene su auge en la sociedad del momento, en la que sí es posible una singularidad es precisamente porque nos exponemos individualmente; porque nos distinguimos a través de nuestra Piel. Durante mucho tiempo se mantuvo una confrontación del cuerpo con su esencia-alma-espíritu, legado del afianzamiento de estos pensamientos desde el siglo XVII y XVIII y sólo superados en cierto modo en el siglo pasado por las propuestas fenomenológicas, concretamente en la obra de Maurice Merleau-Ponty, en la que propone un cuerpo que no se construye como un simple yo, sino como un yo en relación *con*. Así, con la fenomenología y el psicoanálisis, el cuerpo se presenta como una construcción y es por ello que actúa como portador de un símbolo: cuerpo-imagen-Piel del que se desprenderán las diferentes percepciones.

Por ello, la existencia, el estar en el mundo nos lleva a pensar en un otro, porque sentimos y percibimos, pero en ningún caso lo hacemos de forma independiente a aquel que al mismo tiempo percibe y siente. Será desde el otro que podamos dotarnos de sentido; una alteridad que obliga a renunciar al paradigma moderno que nos hablaba de un sujeto como un saber de un yo sobre sí mismo. Ya no podemos asegurar una concepción de sujeto inamovible y fijo, y por ende, será necesario cuestionar aquello que llamamos sujeto, individuo o yo. Existe una alteración del individuo en el ámbito de su realidad, un cambio en la realidad física y

¹²⁸ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. 1ª ed. Madrid: Arena Libros, 2003. p.16.

¹²⁹ FREUD, Sigmund. "El yo y el ello". En: *Obras completas. El yo y el ello y otras obras*. (1923-1925). 4ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1992a. vol. 19, pp. 1-66. 1992. pp.27-28

¹³⁰ MONTAGU, (2004). Op. Cit.p.131.

¹³¹ LE BRETON. Op. Cit. p.7.

¹³² El proceso de individuación coincidió, no por casualidad, en el Renacimiento con el estudio y las disecciones del cuerpo humano; el abandono de la visión teológica de la naturaleza, donde se comienza a diferenciar claramente entre el hombre y su cuerpo, alejándose de valores tradicionales y del resto de los individuos; la importancia de la vida privada antes que la pública; la consciencia de poseer un cuerpo más que ser un cuerpo; la primacía del individuo sobre el grupo. Más tarde, especialmente a partir de los años 60 del siglo XX, este proceso se desarrollará en la sociedad occidental con una mayor rapidez.

Para más información véase:

LE BRETON, (2002). Op. Cit.

psíquica mediante su experiencia; aquella que se manifiesta en un espacio y tiempo determinados. De ahí, que a mediados del siglo XIX, se diera paso a la idea de devenir, de convertirse en, de tener en cuenta procesos simbólicos que afectan al individuo, donde el elemento temporal y espacial cobran una vasta importancia. Este devenir, incorpora directamente todo lo que nos rodea, lo que nos influye o nos modifica. Un proceso en el que, como bien expuso Maurice Merleau-Ponty, *El yo se construye siempre en relación al otro y nunca único sino múltiple*¹³³. Podemos hablar, por tanto, de una crisis de sentido, ya que hasta ese momento todo se basaba en la razón, con ella se ordenaba y se daba sentido al mundo, y donde la conciencia aparecía como lo fundamental. Sin embargo, sabemos que ésta no puede dar sentido a todo. La conciencia es insuficiente para dar razón de sí misma, ya que es a partir del otro que alguien puede decirse, a través de lo que no es él. Así, la identidad, como saber del yo, ya no se determina por el conocimiento de sí sino por la relación, siendo necesario comenzar a hablar en clave de subjetividad.

Fig.36. (Superior). David Catá. *Ni conmigo ni sin mí II*. (Vídeo). 2011. Tras unir previamente con ayuda de hilo negro parte de la Piel de su mano a la de su pareja, en el vídeo queda registrado cómo se desprenden ambos del cosido. Procesos físicos de unión y separación en los que la Piel queda inserta en un intercambio y borrado de límites, donde las relaciones quedan entrelazadas y constituidas por una única Piel común. Una Piel común que David consigue aunque sea sólo por un momento, y donde los vínculos tanto físicos como emocionales de ambos quedan interconectados. Hilo, costura y apertura dérmica, que nos relacionan con nosotros mismos, con los otros y con el mundo, y que sirven de puente para establecer vínculos a través de nuestra Piel.



Fig. 37. (Inferior). David Catá. *Ni conmigo ni sin mí II*. (Fotografía). 2011.



Con todo esto, no sólo se insiste en la idea de que somos en tanto que otros son, sino que además, teniendo en cuenta ese devenir y esta relación, queda establecido que no existe una identidad clara, marcada y pautaada a lo largo de toda

¹³³ ARIAS MUÑOZ, José Adolfo. *La antropología fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty*. 1ª ed. Madrid: Fragua, 1975. p.86.

nuestra vida. Más bien, existimos o somos en la medida en que nos influye o altera aquello que tenemos a nuestro alrededor. Como señala Jesús Adrián Escudero:

*El yo, el sí mismo (the self) ni refleja pasivamente las normas sociales existentes, ni es el resultado de la actividad solitaria y egocéntrica de un sujeto encapsulado, sino que constituye a través de un rico juego de relaciones intersubjetivas, a través de un diálogo abierto, cada realidad circundante inmediata [...]*¹³⁴.

Afirmando, por tanto, que la construcción del yo no es natural e inalterable, sino que está inmersa en constantes procesos para llegar a ser. De esta manera, el concepto de sujeto implica un proceso de subjetivación; no se nace siendo sujeto, devenimos, nos vamos formando como tal. Para Paul Valéry desde la perspectiva del poeta viene a decir lo mismo que la filosofía: *En el lugar que ocupa cada hombre, con los mismos materiales de carne y de espíritu, una diversidad de personalidades son posibles. Uno se cree el mismo, pero nunca es el mismo; ese mismo no existe*¹³⁵.

Así, la subjetividad no está basada en esa conciencia fundamental, sino que lo importante son las relaciones que se dan en un tiempo y espacio determinados. Existe un constante devenir en el que se posibilita la fragmentación, la multiplicidad y los vínculos más heterogéneos. Deleuze aporta un elemento más a esta idea de devenir y del tiempo del que hablamos. Partimos del hecho de que nuestra comprensión del tiempo se basa principalmente en un inicio y en un fin, sin embargo, es Deleuze el que nos expone un tiempo en el que el proceso, el *entre* de ese inicio-fin es lo verdaderamente importante. Es decir, un *entre* donde los acontecimientos están unidos a ese tiempo y espacio que permiten una relación de sí junto con el mundo que nos rodea.¹³⁶ El acontecimiento reafirma las posibles y diferentes visiones que se tienen del mundo. Los individuos expresan el mundo en su conjunto por una parte o fragmento del mismo, lo que da lugar a la idea de que se pueden percibir una infinidad de mundos posibles y sujetos posibles. Por lo que el mundo es una serie de acontecimientos sin límite y existe en la medida en que podemos percibirlo en esa infinidad de maneras.

¹³⁴ ESCUDERO, Jesús Adrián. "Cuerpo y representación. Una panorámica general". En: TORRAS, Meri (ed.), *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad I*. 1ª ed. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007. 2007. p.71.

¹³⁵ VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. 1ª ed. Paris: Gallimard, vol. II. 1960. p.110.

¹³⁶ Tomando a Deleuze y sus estudios sobre cine, podemos establecer un paralelismo entre el ámbito cinematográfico y su lenguaje, con la manera en que se perciben las imágenes que se desprenden de las diversas partes de nuestra Piel. El cine utiliza y actúa sobre las imágenes a través de un montaje de las mismas que permite la *determinación del todo*. Ese *todo* en realidad no implica un todo cerrado y sellado, sino más bien, un conjunto de imágenes, *dimensión de un ser-tiempo que cambia y así dura y produce lo nuevo*. De igual manera, nuestra corporalidad se condensa en una *materia-imagen* que propicia una serie de imágenes subjetivas que se convierten en imágenes percibidas. Estas imágenes son seleccionadas y encuadradas, al igual que se utiliza en el ámbito cinematográfico, y da lugar a la acción, a imágenes movimiento; espacio-tiempo.

Para más información, véase:

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Comunicación, 1984.

DELEUZE, (1987b). Op. Cit.

2.2.2 Real, Simbólico e Imaginario

Por otro lado, si tomamos como aproximación las teorías de Lacan, podemos decir que el sujeto está fundamentado en el entrelazamiento entre lo que denominaba lo *Real*, lo *Simbólico*, y lo *Imaginario*¹³⁷. Así, ya apuntaba que *para hacer un cuerpo se precisa de un organismo vivo más una imagen*¹³⁸. *Imaginario* y cuerpo van de la mano creando una unidad que como bien desarrolla en su pensamiento, es aprehendida y dada visualmente a través de nuestra confrontación con el espejo, donde *el sujeto se identifica en su sentimiento de sí con la imagen del otro y la imagen del otro viene a cautivar en él este sentimiento*¹³⁹. Es en la construcción del espejo como conseguimos encontrar la unidad a esa imagen.

A la idea de que no se nace sujeto, sino que devenimos como tal, se une por tanto el hecho, de que tampoco se nace siendo cuerpo, sino que éste es también una construcción. Es en este momento, a través de esta unidad, donde el *Imaginario* es prioritario para que el cuerpo sea establecido como tal. Un enfrentamiento ante una imagen unitaria que vemos en el espejo; una primera imagen especular que servirá para el resto de superposiciones imaginarias que hacen de yo. Será a partir de esa imagen externa a nosotros con la que seremos capaces de constituirnos. Por supuesto, esta imagen especular hace referencia a un lugar externo, a otra cosa que nos representa, ya que lo vemos fuera de nosotros. Nuestra primera relación tiene que ver con un otro, imagen que permite esa unidad de nuestro cuerpo, sin la cual entendemos como fragmentaria y parcial. Por ello, es en *la fase primordial en la que el niño toma conciencia de su individuo, al que su lenguaje traduce, como sabéis, en tercera persona antes de hacerlo en primera*¹⁴⁰.

Y esa experiencia con el otro no es más que directamente nuestra relación a través de la Piel, ya sea a través del tacto o de la mirada, porque el *cuerpo adquiere su peso por vía de la mirada*¹⁴¹. Y es precisamente la mirada de la Piel del otro y el hecho de saber que nos mira, lo que da consistencia a la expresión del cuerpo, nuestro cuerpo. Por ello, la piel es el escenario de la representación, aquella que cambia según el otro nos mire y desde dónde, como soporte del significante. Ambos elementos, Piel e Imagen, son absolutamente necesarios para nuestra relación con el mundo, ya que vemos al otro a partir de la imagen de su cuerpo, conformado a través

¹³⁷ Lacan desarrolló el registro de lo Imaginario a mediados de los años 30, lo Simbólico, retomando los estudios de Freud, en 1950 y finalmente, añadió en 1953 el registro de lo Real. El progreso alternado de los tres registros, implicó una mayor importancia, según la época, en relación a un registro u otro. Sin embargo, lo importante de ello, tal y como completaría al final de su trabajo, es que los tres registros conforman un nudo borromeo y por tanto, los tres son igualmente importantes, así como dependientes y con la misma consideración entre sí.

¹³⁸ SOLER, Colette. "El cuerpo en la enseñanza de Jacques Lacan". En: GORALI, Vera (ed.), *Estudios de psicosomática*. [en línea] 1ª ed. Buenos Aires: Atuel, 1993. vol. 1. 1993. [Consulta: 27 septiembre 2016]. Disponible en: <<https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/colettesoler-elcuerpoenlaensenanzadejacqueslacan.pdf>>.

¹³⁹ LACAN, Jacques. *Escritos I*. 1ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva, vol. 1. 2013. p.178.

¹⁴⁰ Ibid. p.178.

¹⁴¹ LACAN, Jacques. "Conferencia en Ginebra sobre el síntoma". En: *Intervenciones y textos II*. 1ª ed. Buenos Aires: Manantial, 1988. pp. 115-144. 1988. p.118.

de la Piel, y esto es gracias a que nosotros vivimos en el nuestro y tenemos otra imagen-Piel. Ya apuntaba Merleau-Ponty que:

*Nuestras relaciones con el espacio no son las de un puro sujeto desencarnado con un objeto lejano, sino las de un habitante del espacio con su medio familiar [...] el hombre no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu con cuerpo, que no accede a la verdad de las cosas más que porque su cuerpo está como clavado en ellas*¹⁴².

Y esto nos lleva inevitablemente a entender que nuestra realidad no es más que un punto de vista, una cierta perspectiva que imposibilita una percepción total del mundo; se trata de encuadrar zonas y momentos específicos, pero no una totalidad. El cuerpo no puede ser aprehendido en su conjunto, la Piel no puede ser revisada de un solo vistazo. Aun cuando tuviéramos una Piel desollada de un cuerpo, los pliegues no nos dejarían apreciar de manera completa la totalidad de la imagen corporal, especialmente porque la Piel fuera del cuerpo, dejaría de ser Piel. De la misma manera que el cuerpo, dejaría de ser cuerpo para convertirse en cadáver.

Fig.38. (Izquierda). Marcel Duchamp. *Portrait multiple de Marcel Duchamp*. 1917. Colección privada.



Fig.39. (Derecha). Carolee Schneemann. *Eye Body: 36 Transformative Actions*. 1963.



Por ello, ese *Imaginario* del que nos habla Lacan, no es más que el efecto de nuestra imagen, *es la forma que in-forma al sujeto y es lo que vuelve posible el proceso de identificación con ella*¹⁴³, que finalmente es identificada como tal, a través de la mediación del lenguaje. Esa identificación mediada por el lenguaje, se refiere a lo *Simbólico*. El propio lenguaje ya es cuerpo, que a su vez conforma y da cuerpo, por esa identificación de la que hablamos. De esta manera, cuando decimos que nuestro cuerpo es nuestro, es precisamente el lenguaje el que ha dado esa pertenencia. Así, *El intercambio simbólico es lo que vincula entre sí a los seres humanos, o sea la palabra, y en tanto tal permite identificar al sujeto*¹⁴⁴. Es en lo simbólico donde aparece un otro que es el que permite con ayuda del lenguaje darnos un lugar, conformarnos. Si en un primer reflejo somos capaces de identificar nuestra imagen,

¹⁴² CRUZ SÁNCHEZ, (2004). Op. Cit.p.22.

¹⁴³ GARRIDO ELIZALDE, Patricia. "El cuerpo. Un recorrido por los textos de Jacques Lacan". *Carta Psicoanalítica*. [en línea] vol. 11. 2007. [Consulta: 27 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://cartapsi.org/spip.php?article69>>.

¹⁴⁴ LACAN, Jacques. "XI. Ideal del yo y yo-ideal". En: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud. 1953-1954*. 3ª ed. Buenos Aires: Paidós, 1981. pp. 197-216. 1981. p.215.

es precisamente porque ese otro puede confirmarnos que somos. Así, lo Simbólico al estar en relación con la significación, conforma el espacio de la subjetividad/alteridad.

Ahora bien, el *Imaginario* y lo *Simbólico* no son suficientes para la construcción completa del sujeto. Será necesario lo *Real*; un tercer registro dado por Lacan, anterior a la conformación del sujeto, que será lo que sustente el nudo borromeo y por tanto, al sujeto. Así, lo *Real* es presentado como un lugar vacío e inalcanzable; aquel al que el sujeto tenderá reiteradamente pero siempre inaccesible. El lugar de la *jouissance* o del exceso de gozo regulado por el principio del placer, en cuya insistente búsqueda es negada su accesibilidad. Lugar necesario para la conformación del sujeto, fuera del lenguaje, de la cultura, y por tanto, que no puede ser simbolizado. Por ello, Massimo Recalcati expone que *no hay una teoría lacaniana de lo Real, porque lo Real excede a cualquier teorización; es el punto ciego del lenguaje, la barra que divide al sujeto en dos, el antagonismo esencial que hace que siempre seamos dos en lugar de uno*¹⁴⁵. El lugar vacío que deja a la realidad incompleta e inconsistente. Sólo es posible obtener una realidad a través del lenguaje y para ello será necesaria la fantasía, como diría Žižek, o la ilusión, como diría Lacan, que permita llegar a lo simbólico, a una realidad simbolizada que nos sujete.

De esta manera, la conformación del sujeto, en tanto que los tres elementos anteriormente expuestos, dejan al sujeto y el cuerpo entretreídos, y por ende, del mismo modo que el primero, el cuerpo no existe sin el otro. No podemos, por tanto, decir que el cuerpo y la Piel forman parte de él como si se trataran de elementos diferenciados, sino entrelazados, y que será precisamente lo que nos da poder para decir que es sujeto; la Piel no es una propiedad del sujeto, sino que ello es sujeto. Y una vez afirmamos esto, tenemos que pensar de nuevo en el acontecimiento, ya que el estar en el mundo implica un *ser el ahí*, lo que Heidegger denominó *Dasein*, una abertura y una exposición. [...] *es un ente que en su ser se comporta comprensoramente respecto de este ser. Con ello queda indicado el concepto formal de existencia. El Dasein existe. El Dasein es, además, el ente que soy cada vez yo mismo*¹⁴⁶. El acontecimiento es lo que da lugar: gozar, llorar, reír... somos cada vez, en cada acontecimiento, *somos el ahí*, con cierto movimiento en un instante, en un tiempo y en un determinado lugar. De igual manera que en las bases del pensamiento Lacaniano, siempre implica un lugar; una posición de un significante, *el cual no tiene sentido sino en su relación con otro significante*¹⁴⁷. El sujeto ocupa un lugar, está entre las cosas, en el medio de ellas, entremezclado con el mundo. La subjetividad por tanto, no es algo universal a todo individuo, sino procesos relacionales en continuo cambio que se refieren a las formas que tenemos de sentir y percibir en determinados momentos. Esto es lo que permiten que los objetos y los sujetos puedan coexistir. Y por supuesto, se trata principalmente de esto, de modos de existencia, y que como bien expone Deleuze, se refiere a:

¹⁴⁵ HERNÁNDEZ-NAVARRO, (2006). Op. Cit.p.19. En relación al texto *Il vuoto e il resto. Il problema del Reale in Lacan*, de Massimo Recalcati.

¹⁴⁶ HEIDEGGER, (1997). Op. Cit.p.62.

¹⁴⁷ LACAN, (2013). Op. Cit. p.227.

Un proceso de subjetivación, es decir, la producción de un modo de existencia, no puede confundirse con un sujeto, a menos que se le despoje de toda identidad y de toda interioridad. La subjetivación no tiene ni siquiera que ver con la persona: se trata de una individuación, particular o colectiva, que caracteriza un acontecimiento (una hora del día, una corriente, un viento, una vida...) Se trata de un modo intensivo y no de un sujeto personal¹⁴⁸.

No existen modelos preexistentes, sino que nos recreamos en la medida en que compartimos un tiempo y lugar específico, sin identidad fija, donde somos determinados según los diferentes momentos que intervienen. Es precisamente por ello, que tanto Deleuze como Guattari nos hablan constantemente de mesetas, territorios, fragmentos, flujos, intensidades.... Y también de *haecceidad*¹⁴⁹, que no es más que maneras de individuación como proceso, acto, intensidad, variación:

[...] un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia. Nosotros reservamos para él el nombre de haecceidad. [Son] haecceidades en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectado [...] individuaciones concretas válidas por sí mismas y que dirigen la metamorfosis de las cosas y de los sujetos¹⁵⁰.

Procesos, cambios, devenires... de esta manera es como se puede conceptualizar a ese sujeto, en relación con otro que no es él.

Fig.40. Gary Schneider. *Nudes*. 2002 - 2004. Fotografía. Schneider trabaja en total oscuridad usando como fuente de luz una linterna que utiliza para iluminar al sujeto durante una exposición aproximada de una hora.



¹⁴⁸ DELEUZE, Gilles. *Conversaciones. 1972-1990*. 5ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2014a. p.160.

¹⁴⁹ Tal y como expresan ambos autores, recuperan el término y concepto de Duns Scoto, creador del mismo a partir del latín *Haec*, "esta cosa".

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 9ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2010b. p.264

¹⁵⁰ Ibid. p.264.

2.2.3 Yo y otro. El afuera

La Piel por otro lado, recordemos que no es una superficie opaca, sino una membrana comunicacional; una envoltura cuyas aberturas llevan directamente hacia la profundidad de nuestro interior, conformadas al mismo tiempo por el mismo elemento exterior que nos sirve como *otra cara de la misma moneda* en plena relación. Un guante donde existe un anverso y un reverso constituido por el mismo material. Reverso no perceptible desde el exterior, pero formador y conformado del mismo material que tiene vínculos con el mundo, permeable a la influencia del entorno y a los actos entre-Pieles en codeterminación. En definitiva, una banda de Moebius donde no logramos distinguir la superficie externa de la interna. Así pues, si la Piel no es una barrera que nos aísla, sí podríamos decir que es producto y productor del espacio, del terreno físico, porque ocupamos un cierto espacio corporal. Es un territorio a explorar, un mapa, que registra y tiene sus propias características que le hacen ser parte de un todo. Así, como aquella superficie permeable o interfaz, que nos da el sentimiento de lo propio, ese ser *ahí*, no es una interioridad, sino existencia de un afuera y un lugar, porque como bien expresa Jean Luc Nancy:

Los cuerpos no son de lo pleno, del espacio lleno (el espacio está por doquier lleno): son el espacio abierto, es decir, el espacio en un sentido propiamente espacioso más que espacial, o lo que se puede todavía llamar el lugar¹⁵¹.

Lugar donde la Piel, la Piel de los otros y de mí mismo se relacionan. Una singularidad basada en la experiencia, un sentimiento acogido desde el afuera.

Una clara muestra de esto, es pensar cómo nos tocamos nuestras propias manos. Experiencia que ya expuso Merleau-Ponty de la siguiente manera:

[...] cuando toco mi mano derecha con mi mano izquierda, el objeto mano derecha tiene esta singular propiedad de también sentir. [...] Cuando estrecho mis dos manos, una contra la otra, no se trata de dos sensaciones que yo experimentaría conjuntamente, tal como se perciben dos objetos yuxtapuestos, sino de una organización ambigua en la que ambas manos pueden alternar en la función de “tocante” y de “tocada”. Lo que se quería decir al hablar de “sensaciones dobles”, es que, en el paso de una función a otra, puedo reconocer la mano tocada como la misma que seguidamente será tocante en este amasijo de huesos y músculos que es mi mano derecha para mi mano izquierda, adivino, por un instante, la envoltura o la encarnación de esta otra mano derecha, ágil y viva, que arrojo a los objetos para explorarlos. El cuerpo se sorprende a sí mismo desde el exterior en acto de ejercer una función de conocimiento, trata de tocarse tocando, bosqueja “una especie de reflexión” [...]¹⁵².

Una sensación y percepción por tanto, desde el afuera; la manera inherente en que se expone nuestra corporalidad.

¹⁵¹ NANCY, (2003). Op. Cit.p.16

¹⁵² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. 1ª ed. Barcelona: Planeta - Agostini, 1993. pp.110-111.

Así, finalmente de lo que hablamos es precisamente de *fuerzas*, que para Foucault es aquello que surge del afuera y que tiene relación con otras fuerzas dando lugar a las formas y su relación¹⁵³. Una vez más el interior y el exterior se desdibujan, y es aquí donde el pliegue tiene sentido, tal y como lo expresa Deleuze en el estudio del pensamiento foucaultiano, ya que la condición principal para esa relación del interior y lo exterior se da en el tiempo, un tiempo que da lugar a la subjetividad y que implica diferencias y variaciones. Una subjetivación que se expone como pliegue:

[...] *como si se tratara de una glándula pineal que no cesa de reconstruirse al variar su dirección, al trazar un espacio del adentro, pero coextensivo a toda la línea del afuera. Lo más lejano deviene interior al transformarse en lo más próximo: la vida en los pliegues*¹⁵⁴.

El afuera implica entonces numerosos pliegues que son los que dan lugar a ese adentro, es decir, el pliegue tiene dos lados relacionados entre sí y es precisamente el equilibrio de las fuerzas de ambos lados lo que permite que exista como tal. Por lo que *el afuera no es un límite petrificado, sino una materia cambiante animada de movimientos peristálticos, de pliegues y plegamientos que constituyen un adentro: no otra cosa que el afuera, sino exactamente el adentro del afuera*¹⁵⁵. Somos un afuera. De ahí que el sujeto siempre sea otro; otro que no es más que imagen-Piel, en constante cambio.

Podemos decir, por tanto, que el yo aparece en el momento en que me sitúo frente al otro y es en ese momento cuando puedo decir aquí estoy, o mejor dicho, aquí soy, en este instante. Por lo que la pregunta ya no es ¿quién soy?, sino ¿desde dónde y en qué momento hablo?

Fig.41, Martin Kruck.
Body Language. 2007
-2008.



¹⁵³ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987a. p.147.

Tal y como Deleuze expone: *Foucault descubre pues, el elemento que procede del afuera, la fuerza. [...] Pues la fuerza se relaciona con la fuerza, pero desde afuera, de suerte que el afuera "explica" la exterioridad de las formas, de cada una de ellas, y a la vez de su mutua relación.*

¹⁵⁴ Ibid. p.158.

¹⁵⁵ Ibid. p.128.

2.2.4 Yo-Piel

Mas la verdad, es la piel. Está en la piel, hace piel: auténtica extensión expuesta, completamente orientada al afuera al mismo tiempo que envoltorio del adentro, del saco lleno de borborismos y de olor a humedad. La piel toca y se hace tocar. La piel acaricia y halaga, se lastima, se despelleja, se rasca. Es irritable y excitable. Toma el sol, el frío y el calor, el viento, la lluvia, inscribe marcas del adentro –arrugas, granos, verrugas, excoriaciones- y marcas del afuera, a veces las mismas o aun grietas, cicatrices, quemaduras, cortes.

Jean-Luc Nancy. *58 indicios sobre el cuerpo*.

Tal y como hemos visto hasta ahora, la Piel tiene por derecho propio la capacidad de ser entendida como un órgano independiente y autónomo. Como superficie orgánica y en constante exposición, se ofrece como mediadora entre nosotros y el mundo, entre el yo y los otros. Un intercambio físico y simbólico que proporciona la experiencia, el conocimiento del mundo y nuestro sentimiento del yo, dotando a la Piel de significados tanto individuales como colectivos. Sin embargo, y en términos generales, aun con todo esto, en numerosas ocasiones no es pensada fuera del cuerpo, siendo entendida como un sinónimo del mismo. Esto es comprensible hasta cierto punto, siguiendo con lo tratado anteriormente, si tomamos en cuenta que desde el siglo XVI nuestro pensamiento occidental se ha valido de un corpus epistemológico basado en la importancia del interior; en la superación de la superficie para profundizar en el espacio interno. Al mismo tiempo, tal y como ya expusimos, nuestra Piel no puede existir fuera del cuerpo como tal, es decir, no podemos desecharla del mismo modo que lo hacemos al cortarnos el pelo o en casos extremos, al perder una extremidad. De esta manera, aun siendo conscientes de que no podemos vivir sin Piel, por sí sola no tiene una inteligibilidad propia, no es reconocible como tal a no ser que conforme un cuerpo. Como ya adelantamos, una Piel desollada pierde su sentido como *cutis* -siguiendo con su etimología latina-, es decir, como Piel viva, convirtiéndose en *pellis*; cuero, piel muerta. De la misma manera, pensándolo en sentido contrario, el cuerpo sin Piel deja de ser cuerpo y se convierte en cadáver, dando lugar a una yuxtaposición y dependencia mutua de ambos espacios. Teniendo en cuenta, por tanto, que Piel y cuerpo van de la mano en una codependencia que da lugar a la integridad y orden de la forma corporal, es comprensible que la Piel se encuentre asimilada en el mismo espacio que el cuerpo, en muchos casos, sin la posibilidad de ser desligada y pensada fuera del mismo.

Fig.42. (Izquierda).
Gunther von Hagens.
Hombre muscular con
su esqueleto.

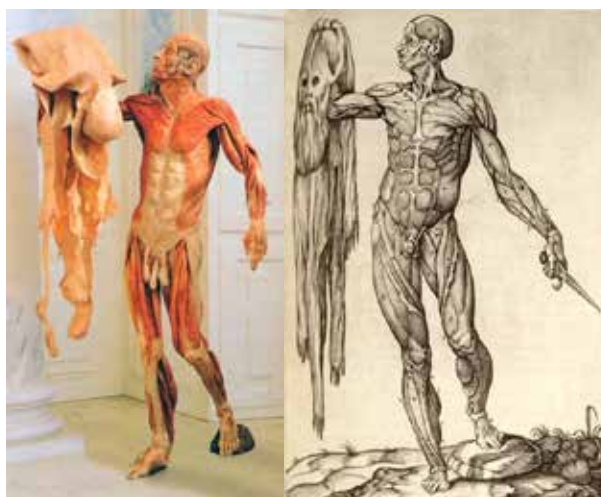
Fig.43. (Derecha).
Gunther von Hagens.
Plastinados en poses
realistas.



De ahí, que Gunther von Hagens nos presente a sus *plastinados*¹⁵⁶ en una aparente puesta en escena activa, en plena realización de ciertas actividades como si el cuerpo sin Piel siguiera con vida. Una puesta en escena similar a la de que aquellos dibujos anatómicos de Vesalio que formaban parte de las láminas denominadas de “músculos” en su *De humani corporis fabrica libri septem* (1543), donde los cuerpos aparecían en diversas actitudes, gestos y poses tomadas fundamentalmente del teatro manierista¹⁵⁷ de la época.

Fig.44. (Izquierda). Gunther von Hagens.
Plastinado en pose
realista.

Fig.45. (Derecha). Grabado
perteneciente al tratado
anatómico *Historia de la
composición del cuerpo
humano*, de Juan Valverde de
Amusco, publicado en 1556.
La mayoría de los dibujos son
copias de los contenidos en
De humani corporis fabrica, de
Andrés Vesalio (1543).



Por ello, en aquellas representaciones anatómicas así como en los *plastinados*, existe una clara conservación de la entidad corpórea, ya que lo importante, lo esencial, es el interior y por tanto, si algo tiene reconocimiento como esencia individual y propia, eso es el cuerpo, no la Piel. Un reconocimiento negado a la Piel que nos ha dejado, sin embargo, una buena cantidad de representaciones en cuanto a desollados se refiere, todos ellos aun sin Piel, que intentan conservar su naturaleza identitaria.

¹⁵⁶ La plastinación consiste principalmente en sustituir todos los fluidos corporales por un tipo de polímero.

¹⁵⁷ Para más información, véase:

FLYNN, Tom. *El cuerpo en la escultura*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2002. p.70 y ss.

No creemos necesario hacer un repaso completo por este tipo de imágenes, algo que requeriría de otra investigación, pero sí nos parece interesante y pertinente, apuntar cómo en todas y cada una de ellas se observa cómo la Piel es desechada sin una relación directa con el cuerpo y si aparece, lo hace de manera únicamente descriptiva. Así, encontramos ejemplos como el desollado del tratado de Juan Valverde de Amusco –*Historia de la composición del cuerpo humano* (1556)¹⁵⁸ - cuya Piel queda sujeta por su mano derecha a modo de tela y cuyo propietario, todavía vivo y con un cuchillo en su otra mano, nos la muestra sin apenas sensibilidad o sufrimiento; como si él mismo hubiese realizado su propio desollamiento. De la misma manera, podemos encontrar representaciones del martirio sufrido por San Bartolomé, quien con su Piel desollada en su hombro se expresa ante una asamblea, tal y como podemos observar en el retablo de Astorga o en el de la Catedral de Barcelona, así como representado a través de la escultura en el interior de la catedral de Milán, donde su Piel le sirve de toga.



Fig.46. (Superior-izquierda). Fragmento del Retablo de San Bartolomé, actualmente en el Museo de los Caminos de Astorga, León. Siglo XV.

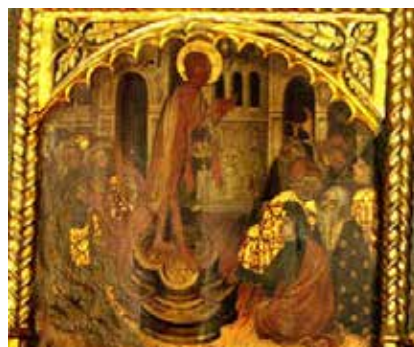


Fig.47. (Superior-derecha). Fragmento del Retablo de San Bartolomé y Santa Isabel, (Temple sobre tabla), realizado en 1401 por Guerau Gener para la Catedral de Barcelona.

Fig.48. (Inferior). Marco D'Ágrate. Escultura en mármol de San Bartolomé realizada en 1562. Actualmente en la catedral de Milán.



Representaciones que apoyan visualmente el corpus epistemológico que arrastramos desde el Renacimiento y que todavía en la actualidad, tal y como hemos visto en los *plastinados*, sigue estando vigente. Sin embargo, existe un ejemplo paradigmático, en el cual encontramos un claro reconocimiento de la Piel como parte necesaria en la inteligibilidad corporal de forma independiente, y dónde claramente se

¹⁵⁸ Una copia mejorada de aquella realizada por Vesalio, como el propio anatomista reconoce en la dedicatoria de su tratado. El despellejado fue atribuido a Gaspar Becerra y Pedro de Rubiales, grabado por Nicolas Béatrizet.

nos muestra como aquello que precisamente nos da una entidad y unas formas propias; es ella la que tiene la capacidad de contener nuestra individualidad. Este es el caso del mito clásico griego de Marsias, sobre el que además, encontraremos a lo largo de la historia numerosas descripciones, así como representaciones pictóricas y escultóricas.

La narración mítica comienza con Atenea, la cual hizo una flauta doble con la que tocó en un banquete para los Dioses, donde recibió burlas de Hera y Afrodita sin saber exactamente la razón por la que se reían. Más tarde, viéndose reflejada en el agua, se dio cuenta de que las burlas provenían de cómo se le hinchaban las mejillas al tocar; momento en que la tiró al suelo pronunciando una maldición para aquel que la cogiera. Y ese fue Marsias, de quien algunos decían que era un sátiro frigio o sileno, y según otros, que era un pastor o vaquero que acompañaba a Cibeles, la cual estaba afligida por la muerte de Atis. En cualquiera de los casos, cuando la encontró, se dio cuenta de que prácticamente la flauta tocaba sola. Marsias, muy orgulloso de cómo era capaz de hacer sonar la flauta, decide enfrentarse a Apolo para discernir quien era mejor musicalmente; Apolo con una lira y Marsias con su flauta doble. Quien ganara podría elegir el castigo que quisiera para infligir a su adversario. Así, finalmente es Apolo quien gana y el castigo que decide para Marsias es desollarle vivo colgado por los brazos de un pino. Tortura a la que es sometido donde la Piel es violada y separada del cuerpo de Marsias, rompiendo la continuidad de su superficie, y al mismo tiempo fracturando su entidad individual. De ahí, que mientras se produce el castigo Marsias le pregunte a Apolo; *¿Por qué me quitas a mí mismo?*¹⁵⁹ Tras ser desollado, la Piel es colgada de una gruta de Cidea desde donde se conserva intacta y desde la que brotó el río Marsias.

Fig.49. (Izquierda). Tiziano. *Desollamiento de Marsias*.1575-1576. Óleo sobre lienzo. 212 × 207 cm. Actualmente en el Museo Archidiocesano de Kroměříž, República Checa.



Fig.50. (Derecha). José de Ribera. *Apolo y Marsias*. 1637. Óleo sobre lienzo .202 × 255 cm. Actualmente en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, Bélgica.



El hecho de que la Piel se conserve intacta insiste en la existencia de un sí mismo que se encuentra aún después de su separación como parte esencial en la conformación del cuerpo. Es decir, un sí mismo que la envoltura corporal garantiza, pero que en este caso, aparece como característica dada exclusivamente a la Piel. Esto además, se reafirma en el hecho de que en el mito aparece la idea de que mientras estaba colgada la Piel, ésta era sensible a la música, a los cantos y a las melodías frigias, mientras que se mantenía inmóvil ante las melodías en honor a

¹⁵⁹ OVIDIO NASÓN, Publio. "Libro VI". En: *Metamorfosis*. 1ª ed. Madrid: Centro Superior de Investigaciones científicas, 1984. vol. 2. 1984. p.33.

Apolo. Piel con vida propia y sensible al tacto, exenta en su conformación de cuerpo, que da cuenta de su entidad imprescindible para estar y ser en el mundo. Una Piel en la que reside el yo, entendida como aquello que mantiene la existencia aun cuando sabemos que esto llevaría consigo irremediablemente la muerte.

Fig.51. Anish Kapoor. *Marsyas*.

Imagen de la exposición en la Tate Modern de Londres en el año 2003. Instalación con 150 metros de largo, fue concebida por Kapoor, como una representación del desollamiento de Marsias, compuesta por 3 anillos de acero que conectaban entre ellos un gran espacio de pvc de color rojo, como si se tratara de la piel desollada del sátiro griego.



Un mito que acentúa la capacidad de la Piel de ostentar vida propia, un universo propio. Porque sabemos que es polisensorial, su existencia nos provee de un intercambio constante, quedando inmersa en nuestro entorno de manera física y social. Nos provee de información y emitimos señales a través de ella; interacción y funcionalidad que posibilitan nuestra vida e intercambios, y todo ello en plena comunicación con el cerebro, con nuestro sistema nervioso interno. Un reconocimiento que como ya apuntamos anteriormente, necesitó de muchos años hasta que finalmente desde diferentes disciplinas como la médica, se entendiera que la Piel merecía un compromiso importante y un estudio independiente.

Un momento significativo en esta evolución fue cuando el psicoanálisis comenzó su andadura en el Hospital de la Salpêtrière de París en el siglo XIX con las investigaciones sobre la histeria, donde la Piel comienza a relacionarse con el sistema nervioso y por supuesto, se establecen las ideas esenciales o aquellos principios del psicoanálisis, donde todo lo que es psíquico es desarrollado directamente en relación con la experiencia de la superficie corporal; la Piel. Argumentos inaugurados con las primeras teorías del psicoanálisis y que confluyen en los estudios de Didier Anzieu y su paradigmático Yo-Piel¹⁶⁰. Ya en los trabajos

¹⁶⁰ Además de Didier Anzieu y su Yo-Piel, existen otros psicoanalistas que han trabajado profundamente en las relaciones de la Piel con el aparato psíquico. Claro ejemplo de ello lo tenemos con Ester Bick y su trabajo sobre la Segunda Piel, René A. Spitz con sus estudios sobre el eccema infantil o Gilda Foks, llegando a conclusiones muy cercanas al trabajo de Anzieu. Por otro lado, es necesario destacar el trabajo de análisis realizado con niños por parte Ana Freud y Melanie Klein.

Para más información véase:

ANZIEU, (2010). Op. Cit.pp.33-44

ULNIK, (2004). Op. Cit.pp.101-121.

Por otro lado, encontramos trabajos interdisciplinarios que toman en cuenta las teorías psicoanalíticas y los estudios culturales. Véase: CARAVANAGH, sheila L., FAILLER, Angela y ALPHA JOHNSTON HURST, Rachel. *Skin, Culture and Psychoanalysis*. 1ª ed. London: Palgrave Macmillan, 2013.

tempranos de Freud, podemos encontrar un interés en la relación de la superficie corporal con el aparato psíquico, tal y como podemos leer en la obra *El yo y el ello* de 1923, en la que Freud exponía claramente que:

El yo es sobre todo una esencia-cuerpo; no es sólo una esencia-superficie, sino, él mismo, la proyección de una superficie. Añadiendo en una nota al pie; el yo deriva en última instancia de sensaciones corporales, principalmente las que parten de la superficie del cuerpo. Cabe considerarlo, entonces, como la proyección psíquica de la superficie del cuerpo, además de representar, [...] la superficie del aparato psíquico¹⁶¹.

Aunque a lo largo de sus estudios se pueden encontrar numerosas referencias a la superficie corporal, como en este caso, en ningún momento encontraremos específicamente el término Piel. Será más tarde, cuando Didier Anzieu proponga a principio de los años 70 su idea del Yo-Piel, retomando los estudios de Freud.

Así, el Yo-Piel apunta hacia la idea de que si el yo se basa en un yo corporal, la envoltura psíquica deriva de la envoltura corporal. El yo, por tanto, depende de que la Piel proporcione a nuestro aparato psíquico aquellas representaciones necesarias para su construcción, a través principalmente de las sensaciones obtenidas a través de ella. Como el propio Anzieu expresa.

Con el término Yo-piel designo una figuración de la que el niño se sirve, en las fases precoces de su desarrollo, para representarse a sí mismo como Yo que contiene los contenidos psíquicos a partir de su experiencia de superficie del cuerpo. Esto corresponde al momento en el que le Yo psíquico se diferencia del Yo corporal en el plano operativo y permanece confundido con él en el plano figurativo¹⁶².

Así, el Yo-Piel, es algo que se construye en los primeros momentos de nuestra infancia, siendo totalmente pertinente si tenemos en cuenta que las primeras sensaciones del bebé aparecen a través de la Piel. No podemos olvidar que la sensibilidad táctil es la primera en aparecer y la que se desarrolla más ampliamente en el bebé, donde los estímulos transmitidos a través de la superficie corporal, siguiendo a Montagu, serán los que proporcionen un desarrollo saludable del organismo, tanto a nivel físico como psíquico. Existe, por tanto, en la relación con la madre y con el mundo, una comunicación directa a través de toda la superficie corporal del niño, teniendo en cuenta por otro lado, que cuando hablamos de

Al mismo tiempo, encontramos estudios fuera del psicoanálisis que nos proveen de un acercamiento profundo de la Piel, como es el caso de los autores ya tratados anteriormente Steven Connor y Claudia Benthien, que junto con el ejemplo anterior, se han preocupado de dar un nuevo empuje a los estudios de la Piel en relación no sólo a su entendimiento como superficie orgánica, sino también simbólica, pública y social.

¹⁶¹ FREUD, (1992a). Op. Cit.pp.27-28.

Como bien se explica en la edición española que tratamos, la nota al pie apareció por primera vez en la traducción inglesa de 1927 (Londres: The Hogarth Press, trad. por Joan Riviere), donde se afirmaba que Freud había aprobado su inclusión. No figura en las ediciones alemanas posteriores, ni se ha conservado el manuscrito original.

¹⁶² ANZIEU, (2010). Op. Cit.pp.50-51.

estímulos a través de la Piel nos estamos refiriendo al compendio de sensaciones, es decir, a través de todos los sentidos. Como expone Anzieu:

*Con ocasión de la lactancia y los cuidados, [...] se le tiene en brazos, estrechado por el cuerpo de la madre cuyo calor, olor y movimientos siente; se siente llevado, manipulado, frotado, lavado, acariciado, y todo ello acompañado generalmente de un baño de palabras y de canturreos*¹⁶³.

Y aquí, el bebé, pese a lo que podamos pensar, es activo, ya que reclama atención y mantiene una amplia comunicación a través de los cuidados y tratos maternos.¹⁶⁴

De esta manera, el Yo-Piel puede ser entendido como una envoltura común entre el niño y la madre, de la que se servirá el bebé durante la fase *pre-ego* para conformarse una imagen de sí mismo a través de las experiencias que recibe a través de la superficie corporal. Para el bebé, esta Piel común está constituida por una cara externa -la madre y su entorno-, y una interna – la superficie corporal del bebé-, lo que le ofrece un entendimiento como continente del aparato psíquico, en el que se da lugar una comunicación retroalimentada entre los mensajes emitidos por el bebé hacia la madre, y los mensajes y respuestas dadas por ésta. Una envoltura de mensajes compartida que más tarde deberá ser separada dando lugar a una Piel única; aquella que proveerá al niño del reconocimiento de un yo único y propio. Momento de separación que deberá darse en el momento en que el bebé ha desarrollado un sentimiento de confianza básica que le permitirá la exploración y clasificación del mundo y los objetos circundantes. Por lo que esa Piel común es capital para un buen desarrollo físico y psíquico del bebé. Sin embargo, esta envoltura no es una construcción que se desarrolle de manera natural e inmediata, ya que para que esto se produzca correctamente es necesario proveer al niño de estimulaciones adecuadas y de manera continuada. Es necesario que éstas le proporcionen un sentimiento de seguridad, de placer y de bienestar básico. Si el bebé, por otro lado, no es atendido cuidadosamente, tiene una privación de las estimulaciones necesarias u obtiene una sobreestimulación de estas, no sólo no llegará a desarrollar esa Piel común y un correcto entendimiento de un Yo-Piel propio y singular, sino que dará lugar a una serie de faltas que le afectarán en su desarrollo posterior a nivel tanto físico como psíquico.

¹⁶³ Ibid.p.48.

¹⁶⁴ En este caso, Anzieu hace hincapié en el hecho de que es la madre la que provee de cuidados y atención, pero en términos generales también se está haciendo referencia a todo aquel que le procure cuidados, así como tenga una comunicación directa con el bebé.

2.2.5 Funciones del Yo-Piel

Así, y siguiendo desde estos parámetros, Anzieu con sus primeras investigaciones estableció tres funciones primordiales que relacionaba a la Piel con el yo; una correspondencia entre lo orgánico y lo psíquico que fueron publicadas en un primer artículo de 1974¹⁶⁵. Tres funciones principales que quedarían dispuestas de la siguiente manera:¹⁶⁶

En primer lugar, como Barrera protectora del psiquismo: *Es el saco que contiene y retiene en su interior lo bueno y lo pleno que la lactancia, los cuidados y el baño de palabras han acumulado en él.* Figurativamente sería un saco.

En segundo lugar, como un Filtro de intercambios: *Es la interfaz que marca el límite con el afuera y lo mantiene en el exterior, es la barrera que protege de la penetración de las afecciones y agresiones que provienen de los demás, seres y objetos.* Figurativamente sería un tamiz.

Y finalmente, como Superficie de inscripción de los primeros rasgos o registros: *Al mismo tiempo que la boca y por lo menos tanto como ella, es un lugar y un medio primario de comunicación con el prójimo y de establecimiento de relaciones significantes; es además, una superficie de inscripción de las huellas que ellos dejan.* Figurativamente sería una pantalla.

Tres funciones principales que son necesarias para un buen desarrollo del individuo, que le permiten al bebé una comunicación directa con su entorno proveyéndole de un sentimiento de seguridad necesario para su posterior desarrollo individual. Más adelante, en 1985, Anzieu amplió su lista de tres funciones a nueve, permitiendo un conocimiento más profundo de las correspondencias entre lo orgánico y lo psíquico, así como los posibles trastornos y patologías provocados de un mal funcionamiento de las mismas. Una lista de nueve funciones que no podemos, por su importancia, más que reproducir aquí de manera íntegra a pesar de su extensión¹⁶⁷:

1. SOPORTE. *Igual que la piel sostiene el esqueleto, el yo-piel cumple la función de mantenimiento del psiquismo.* El niño se identifica con la piel de la madre, lo que le ofrece un soporte para que pueda encontrar la confianza necesaria y la identificación con su propia piel.

2. CONTINENTE. *La piel, que recubre todo el cuerpo, es el continente del Yo-piel. El yo-piel recubre o envuelve todo el aparato psíquico, al igual que la piel lo hace con todo el cuerpo.*

3. PARAEXCITACIÓN. *La capa superficial de la epidermis protege su capa sensible [...] contra las agresiones físicas, las radiaciones y el exceso de estímulos. La madre sirve de para-excitación para el bebé hasta que éste, en su*

¹⁶⁵ El artículo se titulaba *El Yo-Piel* y fue publicado en 1974 en la revista *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, nº9, pp.195-208.

¹⁶⁶ ANZIEU, (2010). Op. Cit.p.51.

ULNIK, (2004). Op. Cit.p.87.

¹⁶⁷ ANZIEU, (2010). Op. Cit.pp.109-120.

crecimiento, encuentre sobre su propia piel el apoyo suficiente para asumir esta función.

4. INDIVIDUACIÓN. *El Yo-piel asegura una función de individuación del sí-mismo que le aporta el sentimiento de ser un ser único.*

5. INTERSENSORIALIDAD. *El yo-piel es una superficie psíquica que une las sensaciones de distinta naturaleza [...] esta es la función de intersensorialidad del yo-piel, que desemboca en la constitución de un “sentido común”, cuya referencia básica se realiza siempre por medio del tacto.*

6. SOSTÉN DE LA EXCITACIÓN SEXUAL. *El yo-piel cumple la función de superficie de sostén de la excitación sexual, superficie en la que, en el caso de un desarrollo normal, se pueden localizar zonas erógenas, reconocer la diferencia de sexos y su complementariedad. [...] el yo-piel capta la carga libidinal en toda su superficie y se convierte en una envoltura de excitación sexual global.*

7. RECARGA LIBIDINAL. *A la piel, como superficie de estímulo permanente del tono sensomotor por las excitaciones externas, responde la función del yo-piel de recarga libidinal del funcionamiento psíquico, de mantenimiento de la tensión energética interna y de su distribución desigual entre los subsistemas psíquicos.*

8. INSCRIPCIÓN DE HUELLAS SENSORIALES TÁCTILES. *La piel, [...] proporciona informaciones directas sobre el mundo exterior (que inmediatamente son recuperadas por el “sentido común” con las informaciones sonoras, visuales, etc). El yo-piel realiza la función de inscripción de huellas sensoriales, táctiles [...] Esta función del yo-piel se desarrolla con un doble apoyo, biológico y social. Biológico: un primer dibujo de la realidad se imprime en la piel. Social: la pertenencia de un individuo a un grupo social está marcada por incisiones, escarificaciones, pinturas, tatuajes, maquillajes, peinados y sus dobles, que son los vestidos. El yo-piel es el pergamino originario que conserva, a modo de palimpsesto, los garabatos tachados, raspados, sobrecargados de una escritura “originaria” preverbal, hecha de trazas cutáneas.*

9. TÓXICA. *Todas las funciones precedentes están al servicio de la pulsión de apego y, después, de la pulsión libidinal. ¿No podría existir una función negativa del yo-piel, una especie de antifunción al servicio de thanatos, que tendiera a la autodestrucción de la piel y del yo?*

La Piel constituye la realidad intermediaria entre la membrana celular y la interfaz psíquica. La membrana celular es la que nos permite distinguir entre lo familiar y lo extraño. La medicina psicosomática nos muestra como en algunos casos, aquello que para el sujeto es conocido y familiar es rechazado, mientras que aquello que desconoce, le resulta atractivo. De tal manera, que existen inversiones de aquellas señales de seguridad y de peligro provocando que el sujeto rechace aquello que sirve para su protección y acoja lo que le es nocivo.

De esta manera, a través del conocimiento de todas estas funciones encontramos la perspectiva que más nos interesa para este estudio, a saber, su función general como interfaz; la característica de ser el lugar de la comunicación, la superficie de contacto que permite que nos comuniquemos con el interior de nuestro organismo, con nuestra psique y con el mundo, así como ser la responsable de que consideremos una individualidad, un sí mismo, un yo, en el cual quedan inscritas una serie de huellas tanto biológicas como sociales que imprimen un sentimiento de singularidad propio de cada individuo. Un sentimiento de sí, como unidad que se establece directamente a partir de aquella información recogida a través de los sentidos, especialmente del tacto. Porque como ya apuntamos a lo largo del texto, el contacto será lo que nos permita llegar a construir y entender nuestra realidad. Un sentimiento de nosotros mismos que estableceremos en un constante devenir, en estrecha relación con todo lo que nos rodea; aquello que sentimos y percibimos. Experiencias, sensaciones y relaciones que permitirán que nuestro sentimiento del yo confluya al mismo tiempo en un yo corporal y un yo mental, constituyendo un sentimiento de identidad y de realidad.

2.2.6 Interior y exterior. Escritura dérmica

Herramienta necesaria para el intercambio comunicativo, la Piel se muestra como una interfaz que permite solicitar o rechazar determinadas informaciones. Permite la comunicación entre ambos lados de la superficie, interior y exterior. De esta manera, el yo es capaz de establecer barreras y filtrar aquellos intercambios necesarios desde el aparato psíquico interno, del mundo y de los otros. Todo ello es importante si tenemos en cuenta que todos estos estímulos y sensaciones afectan al mismo tiempo a nuestra parte física y psíquica de nuestro yo. Así, lo somático, será precisamente aquello que podemos hallar visiblemente en la superficie corporal y que nos permitirá distinguir si está relacionado con una causa interna o externa. De tal manera, que aun siendo visible en nuestra Piel y a priori se pueda pensar en un causante externo, también puede ser un síntoma donde lo psíquico tiene una implicación directa.

Ya Charcot en el siglo XIX entendía las relaciones entre ambos espacios, desde el momento en que pacientes de su hospital –principalmente mujeres jóvenes calificadas de histéricas, así como otros pacientes con diagnósticos relativos al sistema nervioso-, manifestaban marcas y cambios visibles en su Piel. Como bien explica Steven Connor:

[Ya] En 1909, Thomas Savill, médico inglés especializado en el tratamiento tanto de las enfermedades nerviosas como de las enfermedades de la piel, propuso que la conexión entre la histeria y la piel era más que contingente. El vínculo entre la piel y el cerebro (o, más estrictamente, el plexo solar, que Savill llamó “el cerebro del sistema simpático en general”) fue proporcionado por el sistema vaso-motor o circulatorio, donde la piel era el más obvio espejo: “Tú sólo tienes”,

escribió, “que ponerte en pie y mirar a algunas de estas personas histéricas por un tiempo y observar la alternancia de rubor y palidez de su piel para estar seguro de las variaciones paroxísticas que ocurren en sus sistemas vasomotores de minuto a minuto y de hora en hora”¹⁶⁸.

Unos cambios constantes e inmediatos que se mostraban visiblemente en la Piel de aquellas pacientes de la Salpêtrière de París y que servían como muestra palpable, directa y objetiva en la interpretación de la propia enfermedad. Porque si de algo trataba la histeria, era precisamente de un asunto de visibilidad y de interpretación en, sobre y a través de la Piel; de sus cambios persistentes, repetidos, bruscos y discontinuos que permitían organizar y clasificar visiblemente aquello que el médico buscaba. Porque Charcot sabía de la existencia de los vínculos directos entre la Piel interior o el sistema nervioso interno y la Piel exterior, por ello, realizará dibujos, mapas, fichas, diagramas y sobre todo, fotografías, en un intento por cartografiar y ordenar todos y cada uno de los síntomas, expresiones y movimientos. Inventaría la histeria y sus síntomas, tal y como le reprocharon muchos de sus compañeros del ámbito médico de aquella época, pero sobre todo, como bien expresará más tarde Didi-Huberman, inventaría una manera específica de ver e interpretar, donde *La observación, en tanto que “puesta en acción”, se convierte en experiencia*¹⁶⁹. Como el mismo Charcot expuso en relación a estas críticas:

[...] no tengo por costumbre apuntar cosas que no sean experimentalmente demostrables. [...] Sería verdaderamente asombroso que pudiera crear así enfermedades por voluntad expresa de mi capricho y de mi imaginación. Pero, en realidad, mi labor allí [en la Salpêtrière] es únicamente la de fotógrafo; registro lo que veo”¹⁷⁰.

Un método nosográfico, que requirió de vastos esfuerzos por exponer un claro argumento y una clasificación sistemática desde la que establecer una verdad propia de la histeria, donde sin embargo, aquello que era *experimentalmente demostrable* no era más que una cuestión de interpretación, de llevar a escena, en un intercambio mutuo y de atención compartida entre el médico y la paciente.

¹⁶⁸ CONNOR, (2004b). Op. Cit. p.125.

In 1909, Thomas Savill, an English doctor who specialized in the treatment both of nervous diseases and of diseases of the skin, proposed that the link between hysteria and the skin was more than contingent. The link between the skin and the brain (or, more strictly, the solar plexus, which Savill called ‘the brain of the sympathetic system generally’) was provided by the vaso-motor or circulatory system, of which the skin was the most obvious mirror: ‘You have only’, he wrote, ‘to stand and watch some of these hysterical persons for a time and observe the alternation of flushing and pallor of their skin to be assured of the paroxysmal variations which occur in their vaso-motor systems from minute to minute and from hour to hour.’

¹⁶⁹ Para más información, véase:

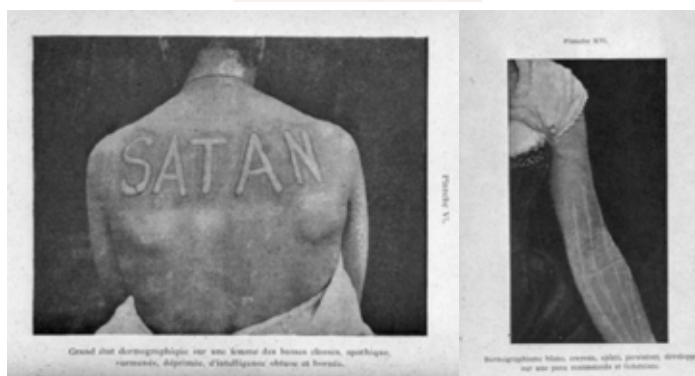
DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2007. p.32.

¹⁷⁰ Ibid. p.45.

Fig.52. (Superior). Fotografías perteneciente a la lámina XXVII de la *Nouvelle Iconographie Photographique de La Salpêtrière*, volumen XVII. 1904, en la que se muestran síntomas de dermatografismo. (28 volúmenes.1888-1918). La lámina se encuentra en el capítulo de TREPSAT, L. —Un cas de démence précoce catatonique avec pseudo-cedème compliqué de purpura.



Fig.53. (Inferior). Fotografías pertenecientes a las láminas VI y XVI de BARTHÉLÉMY, Toussaint. *Etude sur le dermatographisme: ou dermoneurose toxivasomotrice*. 1ª ed. París: Société d'éditions scientifiques, 1893.



Paradigma de ello, lo encontramos con los múltiples casos en los que las pacientes presentaban marcas a modos de erupción o hinchazón que seguían el patrón con el que previamente se había realizado cierta presión o frotado con ayuda de algún objeto duro sobre la superficie dérmica. Se trataba de las llamadas *dermografías* o *dermografismos*¹⁷¹, que como la propia palabra expresa etimológicamente, se trata de *escribir sobre la Piel*¹⁷². Numerosos experimentos dermatográficos¹⁷³ fueron realizados en esta época por médicos que estigmatizaban a

¹⁷¹ Es un tipo relativamente frecuente de urticaria, que produce inflamación de la Piel en forma de ronchas o habones siguiendo el patrón del objeto con el que previamente se ha hecho cierta presión. En el momento en que existe un roce o un arañazo, sin necesidad de ejercer mucha fuerza, como puede ser el hecho de llevar ropa algo apretada o simplemente aplaudir, el sistema inmunitario libera una alta cantidad de histamina levantando y enrojeciendo la Piel durante un tiempo determinado, normalmente sin que se sufra dolor. Una vez ese tiempo ha pasado, la inflamación desaparece totalmente.

¹⁷² De origen griego, dermo (*dermos*), piel y grafía (*graphia*), cualidad de grabar, escribir.

¹⁷³ Para más información, véase:

BARTHÉLÉMY, Toussaint. *Etude sur le dermatographisme: ou dermoneurose toxivasomotrice*. 1ª ed. París: Société d'éditions scientifiques, 1893.

FÉRÉ, Charles y LAMY, Henri. "La dermatographie". En: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. [en línea] 1ª ed. París: Lecrosnier / Babé, 1889. vol. II, pp. 283-289. 1889. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <http://jubilotheque.upmc.fr/fonds-nvicono/CS_000002_002/document.pdf?name=CS_000002_002_pdf.pdf>.

LANNOIS, Maurice. "Dermatographisme chez des épileptiques. Atteints d'helminthiase intestinale". En: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. [en línea] 1ª ed. París: Masson / Cie Editeurs, 1901. vol. XIV, pp. 207-213. 1901. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <<https://archive.org/stream/nouvelleiconogr00nervgoog#page/n275/mode/2up/search/lannois>>.

TREPSAT, L. "Un cas de démence précoce catatonique avec pseudo-cedème compliqué de purpura". En: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. [en línea] 1ª ed. París: Masson / Cie Editeurs, 1904. vol. XVII, pp. 193-199. 1904. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en:

las pacientes al escribir o marcar el propio diagnóstico fijado, el nombre del enfermo o incluso, palabras que relacionaban al paciente con claros síntomas de posesión. Tal y como bien expresa Karin Johannisson a propósito de la imagen en la que se ve a una mujer con el texto *Satán* dermatografiado en su espalda: *La selección de signos del médico no se comenta, pero parece indicar el tema de la posesión como explicación última de un cuadro sintomático crónico y difícil de comprender*¹⁷⁴. Una explicación última nada sorprendente, si tenemos en cuenta que Charcot y Richer realizaron un discurso profundamente elaborado de la histeria en plena relación con la historia, el arte y la clínica, en el que argumentaban cómo los ataques histéricos, así como sus diferentes fases y períodos, se correspondían claramente con lo que durante mucho tiempo no se dudó en calificar de endemoniado o poseído. Para Charcot, aquellos signos o manifestaciones mostradas a través de la pintura, no se trataban más que de representaciones fehacientes de los síntomas claros de la histeria a lo largo de la historia.¹⁷⁵ De esta manera, tal y como afirma Ángel Cagigas:

*El estudio de la histeria encuentra una justificación en el estudio del pasado, los antiguos relatos de posesión no son más que descripciones de la histeria, los estigmas, las curaciones milagrosas, las crucifixiones, los exorcismos, no son más que histeria: el endemoniado es la imagen viva de la histeria en la historia*¹⁷⁶.

Por otro lado, más allá de las relaciones entre el médico y el paciente histérico, tal y como hemos visto en las dermatografías, así como de la reciprocidad en las actitudes y de su puesta en escena, lo que si podemos exponer con seguridad es que muchas manifestaciones físicas sobre la Piel, que pueden incluir irritación, hinchazón o incluso sangrado, han tenido lugar durante siglos y de manera inexplicable, esto es, sin una relación directa con factores externos que provocaran tales cambios o modificaciones en la Piel.¹⁷⁷ Actualmente, sin embargo, existen numerosos casos clínicos reconocidos en los que ciertas manifestaciones físicas en la superficie dérmica, como puede ser la dermatitis, el enrojecimiento, la picazón, la inflamación, la psoriasis, ciertas alergias, eccemas o el descamado, son causadas por problemas

<[http://jubilothèque.upmc.fr/fonds-](http://jubilothèque.upmc.fr/fonds-nvicono/CS_000017_017/document.pdf?name=CS_000017_017_pdf_001.pdf)

[nvicono/CS_000017_017/document.pdf?name=CS_000017_017_pdf_001.pdf](http://jubilothèque.upmc.fr/fonds-nvicono/CS_000017_017/document.pdf?name=CS_000017_017_pdf_001.pdf)>.

¹⁷⁴ JOHANNISSON, Karin. *Los signos. El médico y el arte de la lectura del cuerpo*. 1ª ed.

Barcelona: Melusina, 2006. p.172

¹⁷⁵ Para más información, véase:

CHARCOT, Jean-Martin et al. *Les Démoniaques dans l'art*. 1ª ed. Paris: Macula, 1984.

Versión de la publicación en francés con introducción de Pierre Fédida y epílogo de Georges Didi-Huberman.

CHARCOT, Jean Martin y RICHER, Paul. *Los endemoniados en el arte*. 1ª ed. Jaén: Ediciones del lunar, 2000.

Versión de la publicación en castellano con introducción de Ángel Cagigas.

¹⁷⁶ CHARCOT y RICHER, (2000). Op. Cit. p.13.

¹⁷⁷ Muchos de estos síntomas, estaban relacionados con un sentido místico o religioso; heridas o manifestaciones cutáneas que de manera general mantenían una clara relación con las infligidas en el martirio de Jesús en la cruz.

Para más información, véase:

CONNOR, Steven. "Stigmata". En: *The Book of Skin*. 1ª ed. London: Reaktion Books, 2004a. pp. 119-146. 2004.

derivados de nuestro sistema psíquico.¹⁷⁸ Este tipo de síntomas pueden ser un claro ejemplo de cómo podemos mostrar en nuestra Piel aquellas fallas de nuestro aparato psíquico, reiterando tal y como exponía Anzieu, que *la gravedad de la alteración en la piel, está en relación con la importancia cuantitativa y cualitativa de las fallas del yo-piel*¹⁷⁹.



Fig.54. Lisa Deanne Smith. *Rise*. 1996. Fotografías de la performance. Hamburgo, Alemania. Lisa sufre dermatografismo y utiliza esta característica para la realización de su trabajo artístico. En el caso particular de *Rise*, raya sobre su Piel y espera a que los dibujos realizados aparezcan a modo de verdugones tras un tiempo relativamente corto.

De esta manera, la Piel es la que nos proporciona una imagen y aquellas sensaciones propias con las que podemos diferenciarnos de los otros, y donde nuestro sentimiento del yo aparece precisamente a través de esta relación entre la Piel y nuestra psique. Vínculos directos entre el sistema nervioso externo y el interno, desde donde es interesante pensar cómo aquel corpus epistemológico que elogiaba la búsqueda del núcleo, de lo profundo, se transforma con el Yo-Piel de Anzieu en una cuestión de superficies, o como él mismo expone, *donde el centro está situado en la periferia*¹⁸⁰. Si recordamos las relaciones entre la Piel y los *homúnculos de Penfield*, el córtex no es un núcleo, sino una superficie de igual modo que la Piel; en este caso, aquella que cubre los hemisferios cerebrales. Una relación superficial, donde, siguiendo a Anzieu:

El cerebro y la piel son seres de superficies, ya que la superficie interna (en relación con el cuerpo tomado en su conjunto) o córtex está en relación con el mundo exterior por medio de una superficie externa o superficie o epidermis y cada una de estas dos cortezas se

¹⁷⁸ Para más información, véase:

ANZIEU, Didier. *El yo-piel* y ULNIK, *El psicoanálisis y la Piel*.

¹⁷⁹ ANZIEU, (2010). Op. Cit. p.46.

¹⁸⁰ Ibid. p.20.

compone por lo menos de dos capas, una protectora que es la más exterior, y la otra, debajo de la anterior o en sus orificios, susceptible de recoger información y de filtrar los intercambios¹⁸¹.

Fig.55. Ariana Page Russell. *Skin*. 2004-2005.

Ariana padece dermatografismo, utilizando esta condición para la realización de sus piezas artísticas, en este caso fotografías.



2.2.7 Interfaz. Una cuestión de superficie

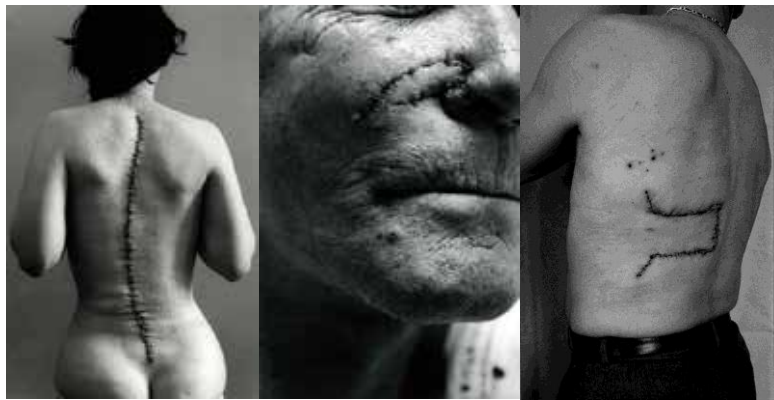
Sensaciones a través de las superficies que nos llevan a actuar, gozar, sentir y entender el mundo de una manera particular según un *sentido común* propio en un determinado momento. Sentimiento del yo que cambia y se transforma a lo largo del tiempo, en momentos específicos. En el que nuestras fronteras aparentemente inamovibles del yo, se muestran en continuo cambio –entendiendo frontera no como barrera sino en la línea de Federn, como aquello que permite distinguir entre lo que surge de nosotros mismos y lo que surge de los demás, como interfaz¹⁸²-, implicando que la Piel también está en constante construcción y transformación. Superficie corporal que cambia, modificando por tanto, aquello que entendemos como yo, y a la inversa, entendiéndolo, siguiendo a Pedro A. Cruz Sánchez:

¹⁸¹ Ibid.p.21.

¹⁸² Ibid.p.99.

La identidad como tránsito, lo corporal como constante e incesante cambio, la exterioridad como fijeza precaria, la precariedad como plenitud, la plenitud como pérdida, como momento de incertidumbre, como renuncia... Ser dicho en la periferia supone, consiguientemente, convertir la orfandad narrativa del cuerpo en una tarea en sí misma retórica, consistente en la construcción sobre vacío, o lo que es lo mismo, en hacer de lo que se va, de lo que se dispersa, de lo que solo puede deshacerse, el escenario de diferentes representaciones o actos de identificación, surgidos de la conciencia adquirida, por parte del yo, de su inexorable condición tautológica. El sujeto que se disuelve en lo literal de su exterioridad es aquél que se mira en el espejo de su precariedad y que a resultas de ello, llega a la certeza de que el único lugar para el reconocimiento que le resta es el de su tautología, esto es, el de su irrefrenable disolución, el del afuera de su corporeidad¹⁸³.

Fig.56. Sophie Ristelhueber.
Every One #. 1994.



Por lo que nuestra superficie corporal es una Piel que tiene un espacio propio en plena comunicación con nosotros mismos y con lo que nos rodea, y que como entidad al mismo tiempo propia y compartida, se expone de manera individual y colectiva. Así, como bien expone Nancy, *la enunciación del “ego” no solamente tiene lugar. Mejor aún, es lugar*¹⁸⁴. Imágenes es la manera en que el sujeto se expone en un lugar, en un momento determinado; imágenes que no son más que Piel, un entre Piel, yo y tú; presencias, porque la Piel entra en contacto con otras Piel. Una Piel que desde los años 60/70 ha comenzado su camino hacia un nuevo discurso y posición, en la que tenemos claro que lo importante, lo esencial, es una cuestión de superficies.

Actualmente, la Piel se muestra como aquella superficie sobre la que recaen aquellas tecnologías en plena búsqueda de individualidad, de singularidad bajo nuestras propias referencias o aquellas impuestas desde la sociedad. Una Piel inconformista, que no se ajusta perfectamente a nuestros deseos y por tanto, termina imponiéndose como el espacio a ser sometido, a ser llevado a un dominio exhaustivo, desde donde ejercer un control de las sensaciones y experiencias a través de nuevas prácticas basadas en el esfuerzo, la estética, la medicina o el consumo. Una modificación del estatus de nuestra imagen que debe servir como elemento personal,

¹⁸³ CRUZ SÁNCHEZ, (2004). Op. Cit.pp.42-43.

¹⁸⁴ NANCY, (2003). Op. Cit.p.23.

como un yo creado según unos objetivos propios, así como la imagen perfecta para el otro, para la mirada del otro. Metamorfosis de la misma que inherentemente nos llevará a nuevas relaciones con el mundo y con el otro, donde el discurso fenomenológico sobre el *devenir* toma una mayor relevancia, ya no como posesión circunstancial, sino como una posición en la que el hombre es indiferenciable de su Piel, aunque en ciertos momentos pueda dar la sensación de que se escapa a cualquier tipo de control. Ahora, el individuo está enfrentado a sí mismo; una Piel por un lado desestimada desde el ámbito médico y la tecnociencia, y al mismo tiempo, con una gran atención desde nuestra sociedad de consumo que nos arrastra a una percepción fragmentaria de nuestra corporalidad y en consonancia, de nuestro yo y de los otros. Un sujeto atravesado, por el cada vez más acusado desarrollo tecnológico y científico que permea todos los ámbitos de la vida. Datos, fragmentos, información a la que somos reducidos de manera cotidiana a través de los discursos verdaderos expuestos por las ciencias de la salud, la biotecnología o la ingeniería genética, con un claro apoyo de los nuevos dispositivos y sistemas digitales e informáticos que nos arrastran hacia un borrado de límites - lo bio y lo tecno, lo vivo y lo muerto, el yo y el otro-. Nuevos espacios y sistemas que influyen en nuestras experiencias y relaciones, donde la Piel cada vez con mayor profusión, como interfaz en plena relación con estos sistemas, dispositivos y herramientas, queda dilata en sus márgenes, ofreciendo múltiples formas de entenderla y por tanto, de entendernos a nosotros mismos. Percepciones y experiencias de las que se servirán los artistas que trataremos más adelante para dar cuenta de la complejidad de todas estas relaciones.

De ahí, que nuestro mayor objetivo se concentre en establecer una nueva lectura desde el ámbito artístico -en el que hasta ahora muchas prácticas artísticas eran tratadas desde el punto de vista del cuerpo-, para ser conscientes de la importancia y multiplicidad de significados que inherentemente acontecen por y a través de nuestra Piel. Porque como ya expusimos, lo esencial es una cuestión de superficies.

Fig.57. Erwin olaf.
I Wish / I Am / I Will
Be. 2009. Fotografía.



2.3 Violencia

Cuando hablamos de violencia, en un primer momento podría parecer que la mencionamos en términos ajenos, lejanos o externos a nosotros mismos y a nuestras relaciones, sin embargo, sabemos que su carácter es universal; esto es, nos guste o no, que es común a todos. La violencia es arrasadora, atraviesa por doquier los espacios cotidianos y la normalidad de cada día, y como ya apuntaba Freud, puede provenir de la naturaleza, de nuestro propio cuerpo y de nuestras relaciones con el otro¹⁸⁵. A lo que habría que añadir, como veremos, que también proviene de la propia cultura, de *las formas culturales producidas por los hombres mismos para mitigar los males del cuerpo, de la naturaleza y de la sociedad*¹⁸⁶, tal y como señala oportunamente Wolfgang Sofsky. Violencia que lleva implícita una gran contrariedad, y es que al mismo tiempo que es evidente y se manifiesta de forma clara y directa, en otros momentos su despliegue causa cambios o transformaciones de manera tan insistente y continua que puede llegar a ser asumida y experimentada de manera no excepcional, pareciendo y apareciendo de forma invisible.

Por ello, cuando hablemos de violencia, nos gustaría tomar la idea de que es algo que encontramos diariamente en nuestras relaciones, en nuestro lenguaje, en nuestra forma de ver y representar el mundo en que vivimos, especialmente centrándonos en la idea de que nuestro estar en el mundo implica en sí mismo un continuum violento. Una continuidad que el propio término nos anuncia: del latín *violentia*, en la que *vis* significa fuerza, potencia, y el sufijo *-lentus*: acción continua, duradera. Acción que mueve, punza enérgicamente, violentamente y de manera continua, persistente. Acción, movimiento que no necesita de justificación alguna, porque ella misma se justifica; acción evidente, indudable, manifiesta, que no necesita un objetivo o un fin concreto, porque su fin último es ser ella misma, para y por sí misma; la violencia sólo puede generar más violencia.

No es necesario remontarnos demasiado en el tiempo para darnos cuenta de que existe y ha existido de manera constante, mostrándose de forma inherente en nuestras sociedades. Pensamos, por ejemplo, en el suplicio infligido a Damiens, castigado en 1757 en la ciudad de París, cuya lectura es aterradora, especialmente por los detalles explícitos de cómo fue infligido. Como ejemplo de ello, todavía en aras de la finalización de su castigo, podemos leer:

Los caballos dieron una arremetida, tirando cada uno de un miembro en derecha, sujeto cada caballo por un oficial. Un cuarto de hora después, vuelta a empezar, y en fin, tras de varios intentos, hubo que hacer tirar a los caballos de esta suerte: los del brazo derecho a la cabeza, y los de los muslos volviéndose del lado de los brazos, con lo que se rompieron los brazos por las coyunturas. Estos tirones se repitieron varias veces sin resultado. [...] Fue preciso poner otros dos

¹⁸⁵ FREUD, (2010). Op. Cit.p.72.

¹⁸⁶ SOFSKY, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. 1ª ed. Madrid: Adaba, 2006. p.214

*caballos delante de los amarrados a los muslos, lo cual hacía seis caballos. Sin resultado*¹⁸⁷.

Como él, durante siglos, muchos condenados tuvieron que soportar este tipo de suplicios. Podemos pensar en la violencia practicada por los libertinos de la mano del marqués de Sade, o los asesinatos de niños por Gilles de Rais, mano derecha de Juana de Arco, de la misma manera que podemos hacernos una idea del tipo de violencia relacionada con los mártires y ascetas cristianos, como Catalina de Siena, o prácticas y rituales en diferentes contextos y culturas no tan alejadas de la actualidad. Pero también y de manera más amplia, cuando aparece la palabra violencia, podemos pensar en el nazismo, en los campos de concentración, en las guerras y conflictos bélicos, con todo lo que ello conlleva. Porque si hay algo que nos une a todos de forma ininterrumpida, eso será indudablemente la violencia; *es el destino de la especie*, expone acerbamente Sofsky. *Lo que cambia son las formas, los lugares, las ocasiones, la eficiencia técnica, el marco institucional y el concepto legitimador*¹⁸⁸. Necesitaríamos de un sinfín de páginas para enumerar todas y cada una de ellas; un estudio histórico prácticamente desde el comienzo de nuestra cultura en el que de una manera u otra, y en mayor o menor medida, encontraríamos claros síntomas del ejercicio de la violencia. Y es aquí precisamente donde queda reflejado el elemento esencial; la cultura. Porque la violencia, como veremos, penetra las formas culturales y las disposiciones propias del ser humano, donde sólo éste como ser libre, tiene la capacidad para la realización de los más perversos y crueles actos. Una cultura que implica unas relaciones que atraviesan a los sujetos, como diría Foucault, pero también, una cultura, que determina y atraviesa a los cuerpos, ya que *Si el hombre es víctima de la violencia es porque, tal y como apunta Wolfgang Sofsky, es cuerpo. Y puede hacer al otro víctima de sus actos de violencia porque tiene un cuerpo. [...] Teniendo un cuerpo, puede actuar con él, y siendo un cuerpo, está condenado a sufrir*¹⁸⁹; a causa de un otro, pero también a causa de sí mismo. La degeneración y la muerte nos acompañan en nuestra vida diaria; no podemos evitar nuestra decadencia, pero la propia naturaleza y nuestras relaciones con los otros y el mundo, son elementos a los que hacer frente de la misma manera; efectos, en definitiva, que no sólo actúan y afectan a nuestra parte más física, sino también a nuestra parte más psíquica: a nuestro Yo-Piel.

¹⁸⁷ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. pp.11-13.

¹⁸⁸ SOFSKY, (2006). Op. Cit.p.224.

¹⁸⁹ Ibid. p.29.

Fig.58. Joanneke Meester. *No title*. 2004.
Piel humana cosida en forma de pistola. 5.5 x 3 cm.
La Piel utilizada fue extraída quirúrgicamente del
abdomen de la artista. Actualmente en posesión
de la artista y preservada en un tarro con formol.
Imagen extraída de la página web de la artista.



2.3.1 ¿Dónde encontramos violencia?

...la violencia es necesaria para cambiar este mundo asesino.

Bertold Brecht. *La Medida*.

Tengo la disposición más apacible que se pueda imaginar. Mis deseos son: una modesta choza, un techo de paja; pero buena cama, buena mesa, manteca y leche bien frescas, unas flores ante la ventana, algunos árboles hermosos ante la puerta, y si el buen dios quiere hacerme completamente feliz, me concederá la alegría de ver colgados de esos árboles a unos seis o siete de mis enemigos. Con el corazón enternecido les perdonaré antes de su muerte todas las iniquidades que me hicieron sufrir en vida. Es cierto: se debe perdonar a los enemigos, pero no antes de su ejecución.

Heinrich Heine. *Gedanken und Einfälle - Pensamientos y ocurrencias*.

Quizá a la pregunta ¿dónde encontramos violencia? tendríamos que responder directamente y al mismo tiempo con otra pregunta: ¿dónde no la encontramos?

Ya los hombres de la Ilustración mantenían el debate de si el mal procedía de la naturaleza o de la propia cultura, aunque ahora sabemos que obviamente procede de ambas. Pero más allá de los prejuicios que asocian la violencia con un apriorismo del mal, sí podemos decir en términos generales que toda acción malvada queda

fuera de todo entendimiento. Es decir, que cuanto menos sentido tiene más violenta y malvada es. Así, el mal, tal y como lo entiende Eagleton en línea con San Agustín: *Surge de nosotros y no de algún poder ajeno y exterior a nosotros. Y surge de nosotros mismos porque es el efecto de la libertad humana*¹⁹⁰.

Fig.59. Matthias Grünewald. *Retablo de Isenheim*. (Detalle). 1512-1516.

La imagen muestra un fragmento de la tabla central del retablo en el que está representada la Crucifixión. Temple y óleo sobre tabla. Actualmente se encuentra en el Museo de Unterlinden de la ciudad de Colmar. Francia.



Si seguimos nuestro esquema de la mano de Freud, podemos dejar constancia, tal y como él proponía en su texto de 1930, que la cultura es la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de las de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular nuestras relaciones entre sí¹⁹¹. Partiendo de estos parámetros, Freud propuso que a través de la cultura se manifestaba la necesidad de una regulación de nuestras relaciones en la que se exigía una clara pérdida, un elevado coste, con algo que era esencial para el individuo: la restricción de las pulsiones¹⁹². La cultura por tanto, desde este punto, implica una colectividad, ya que todos los individuos pueden beneficiarse de ciertos derechos a cambio de una cierta restricción o limitación de sus pulsiones, pero esto sólo puede darse cuando en esa regulación se torna más importante la comunidad que la autoridad individual.¹⁹³ Una regulación

¹⁹⁰ EAGLETON, Terry. *Sobre el mal*. 1ª ed. Barcelona: Península, 2010. p.123.

¹⁹¹ FREUD, (2010). Op. Cit.p.88.

¹⁹² En algunas traducciones de los textos de Freud podremos encontrar el término instinto o pulsión indistintamente como traducción del término alemán utilizado *Trieb*. En nuestro caso, utilizaremos el término pulsión por encontrarlo más adecuado en relación a la teoría psicoanalítica.

Por otro lado, recordemos que para el psicoanálisis, las pulsiones son estímulos que proceden del interior del organismo que se manifiestan con una fuerza constante. Estímulos que siempre llevan relacionados una perentoriedad (la suma de fuerza), un fin, (la satisfacción), un objeto (el medio por el que se logra la satisfacción) y una fuente (como el proceso somático que se desarrolla en alguna parte de cuerpo a modo de impulso).

Para más información véase:

FREUD, Sigmund. "Pulsiones y destinos de pulsión. (1915)". En: *Obras completas. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras. (1914-1916)*. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1992b. vol. 14. 1992. pp.105-134.

¹⁹³ Freud denomina a esto justicia. Es decir, como primer requisito cultural, es necesaria la justicia, ya que es la encargada de gestionar los derechos y obligaciones que el individuo tendrá dentro de la sociedad. De esta manera, se tiene la seguridad de que el orden jurídico no será violado a favor de un único individuo.

FREUD, (2010). Op. Cit.p.94.

que queda manifiesta al evitar dejar nuestras relaciones a merced de la fuerza bruta o en base a la ley del más fuerte, exigiendo un control de nuestras tendencias agresivas; aquellas que deben ser entendidas como prohibidas, así como rechazadas, ya que como ser inmerso en una cultura, sus actos deben ser propios de un ser civilizado.

De esta manera, podríamos decir que la cultura, tal y como la explicita Freud, nos ofrece una seguridad desde la que se pone fin a la libertad absoluta, evitando la violencia y proporcionando el camino para que se consiga la felicidad. Algo por otro lado, que como bien sabemos es completamente contrario, ya que como veremos más adelante, la cultura no sólo no proporciona felicidad o elimina el sufrimiento, sino que cuanto más control y limitación ejerza ésta para/con los individuos, aparecerá una mayor violencia en contra de la propia prohibición, es decir, en contra de la propia cultura y en contra de los propios individuos. Porque no podemos olvidar, que la violencia es inherente al ser humano, y esto es algo que se ha tratado numerosas veces y desde amplios espacios. Claro ejemplo de ello lo tenemos en el principio Kantiano *El mal radical*, en el que deja claro que el individuo tiene una propensión natural al mal.¹⁹⁴ Una propensión natural legitimada, si tomamos en cuenta que es precisamente ésta, la que ha permitido que el ser humano haya podido continuar con la supervivencia de la especie, declarando como partícipe de su desarrollo a aquél que conseguía ser el más fuerte. Pero no sólo Kant y el Darwinismo entendían que la violencia era parte del ser humano de forma innata, sino que desde el psicoanálisis, se asimila como parte constitutiva del sujeto, consustancial y autónoma -de ahí que sea necesaria la regulación de nuestras relaciones-. En él encontramos la pulsión de muerte (destrucción), así como la pulsión de Eros (vida), dos caras de la misma moneda en constante lucha.¹⁹⁵ Esto significa que tenemos que vivir con ambas partes y sólo en mayor o menor medida podremos alejarnos del mal para estar más cerca del bien, o al revés. Aunque no nos gustaría seguir pensando en dicotomías, sino más bien en elecciones propias de los individuos según un contexto y un momento determinado, y que como tal, tendrán unas consecuencias dentro de la vida social. De esta manera, la cultura, que no puede permitir dejar las relaciones entre seres humanos a merced del más fuerte, necesita ejercer un control y un poder sobre el individuo para dominar o intentar borrar la disposición que tiene éste hacia la agresividad y la violencia.¹⁹⁶

¹⁹⁴ En el año 1792 fue publicado su artículo llamado *Ueber das radikale Böse in der menschlichen Natur - Sobre el mal radical de la naturaleza humana*, en la revista alemana *Berlinische Monatsschrift*. En 1793, este mismo texto constituyó la primera parte del libro *Die Religion Innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft - La religión dentro de los límites de la mera razón*, bajo el título *Von der Einwohnung des bösen Prinzips neben dem Guten: oder Über das radikale Böse in der menschlichen Natur - A partir de la vida en el principio del mal, además de la buena: o sobre el mal radical en la naturaleza humana*.

Para más información, véase:

KANT, Immanuel. *La religión dentro de los límites de la mera razón*. 1ª ed. Madrid: Alianza, 2001.

¹⁹⁵ El hecho de que desde el psicoanálisis se estime que el sujeto está constituido en base a los dos tipos de pulsión, permite la existencia, como vimos anteriormente, de una función tóxica en el Yo-Piel de Anzieu. Aquella al servicio de la pulsión de muerte.

¹⁹⁶ Aunque en este caso el término cultura es tomado principalmente de la mano de Freud y el psicoanálisis, nos parece pertinente resaltar los estudios realizados sobre la cultura por Terry Eagleton. En su trabajo expone cómo es precisamente la cultura la que es legitimada por el poder, así como el poder al mismo tiempo, es legitimado por la cultura. Para más información, véase:

Fig.60. (Superior). Ana Mendieta. *People Looking at Blood*, Moffit, Iowa.1973.



Fig.61. (Inferior). Libia Posada. *Signos Cardinales*. 2008.

Serie compuesta por doce fotografías. 100 X 76,5 cm c/u. Imágenes realizadas a mujeres que se vieron obligadas a desplazarse de manera forzosa en territorio colombiano. Libia, previamente descalza y lava los pies de cada una de ellas, para después, a través del testimonio del recorrido realizado, les traza el dibujo específico en la Piel de sus piernas y pies para posteriormente ser fotografiados.



El individuo, por tanto, está caracterizado por una propensión de la búsqueda del mal; crueldad, muerte, odio, aparecen como algo propio en nuestro interior (al servicio de la pulsión de Muerte) y sólo la cultura puede ostentar –aparentemente–, el suficiente poder para alejarnos de nuestra propia aniquilación (al servicio de la pulsión de vida). Sin embargo, aquí Freud también evidenció un hecho importante, y es que existe una incompatibilidad entre las constantes pulsiones del individuo y aquellas limitaciones dadas por la cultura, ya que:

[...] el prójimo no representa únicamente un posible colaborador y objeto sexual, sino también un motivo de tentación para satisfacer en él la agresividad, para explotar su capacidad de trabajo sin retribuirle, para aprovecharlo sexualmente sin su consentimiento, para apoderarse de sus bienes, para humillarlo, para ocasionarle sufrimientos, martirizarlo y matarlo¹⁹⁷.

Por lo que la cultura no tiene el poder suficiente para establecer un control y limitación total de la violencia, y aquí es donde Freud y el psicoanálisis evidencian la

EAGLETON, Terry. *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 2001.

¹⁹⁷ FREUD, (2010). Op. Cit.p.110.

instancia psíquica del superyó¹⁹⁸, como aquello que comportaría un aumento de la autodestrucción. La propensión del individuo a ser/actuar agresivamente hacia el exterior, hacia un otro, es desplazada hacia el interior del mismo, y las tensiones ocasionadas entre el yo y el superyó quedan manifiestas como una necesidad de castigo; esto es, pérdida de felicidad y aumento de culpabilidad. Pero para que el superyó pueda ejercer de manera efectiva, será necesario que el sujeto internalice una sensación de libertad. Es decir, en una sociedad colmada absolutamente de normas, pautas y reglas a todos los niveles, será necesario que se perciba una liberación no existente, porque de esta manera y finalmente, podrá ser el superyó el que nos imponga la necesidad de tener que cumplir con nuestro deber. De ahí, que en términos generales, podamos hablar de una pérdida constante de felicidad, precisamente aquello que el individuo busca constantemente como promesa hecha por la propia cultura. Nuestras pulsiones quedan controladas y limitadas, y su no satisfacción implica una pérdida de la misma. Al mismo tiempo, a mayor control de éstas, existe un mayor sentimiento de culpabilidad¹⁹⁹, manifestándose como la necesidad de castigarse a uno mismo, que será mayor cuanto más severo y agresivo sea el individuo contra sí mismo. Ya lo evidenciaba Freud al exponer que *Mientras más un ser humano sujete su agresión, tanto más aumentará la inclinación de su ideal a agredir a su yo*²⁰⁰, pudiendo afirmar que a mayor progreso cultural, mayor pérdida de felicidad y mayor sentimiento de culpabilidad.

2.3.2 Interpelación. Sociedad Disciplinaria

De esta manera, la pertenencia a la cultura implica un control de la vida social, así como un establecimiento de normas declaradas y marcadas por el contrato social. A través de estas, se define aquello que se considera normal o desviado, y aun cuando somos conscientes de las normas y deberes a los que se está sometido, en mayor medida serán entendidas de manera natural. De tal manera que nuestra forma de actuar, sentir y pensar como hombres de la cultura, está basada en unas pautas que compartimos y asumimos como naturales sin ser conscientes de que realmente se trata de órdenes. Para entender mejor todo esto y como un primer acercamiento, podemos tomar el término *habitus*, de Bourdieu, que podría ser entendido como

¹⁹⁸ Recordemos que Freud estructura el aparato psíquico en tres instancias, Ello, Yo y Superyó. El Ello como aquella instancia en la que se expresan las pulsiones y deseos más elementales; el Yo, como instancia que queda vinculada al ello y al superyó, que intenta mediar entre las pulsiones del Ello con el exterior, al tiempo que cumple con las exigencias del Superyó. Y finalmente el Superyó, como aquella instancia con capacidad para internalizar las prohibiciones recogidas a través de la cultura, por las cuales puede determinar y valorar las conductas realizadas desde el yo. Dependiendo de los autores y las traducciones realizadas, en castellano lo podemos encontrar indistintamente como Superyó o Superego.

¹⁹⁹ FREUD, (2010). Op. Cit.p.124.

El sentimiento de culpabilidad no sólo es causado por aquello que se realiza, sino también por aquello que se piensa. Es decir, las intenciones por sí mismas también son tomadas como causantes del sentimiento de culpabilidad, aunque no lleguen a llevarse a cabo.

²⁰⁰ FREUD, (1992a). Op. Cit.p.55.

sinónimo de costumbre o inclinación.²⁰¹ Estos son esquemas que atraviesan nuestras sociedades a partir de las oposiciones que estipula, como por ejemplo, bueno-malo, arriba-abajo, frío-calor, dentro-fuera, femenino-masculino, que generan una serie de pautas tomadas como naturales y por supuesto, aparentemente ajenas a las relaciones de poder. Por lo tanto, al ser tomado como natural, no requieren justificación, se generan y se basan en la organización social del espacio y del tiempo, así como en las estructuras de pensamiento y conocimiento. De ahí, que Bourdieu exponga que:

Por ello cuando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación o en otras palabras, cuando sus pensamientos y percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión²⁰².

Así, lo que Bourdieu estipula como *construcción social naturalizada* es avalado por lo que Althusser denomina *Teoría de la interpelación*. Teoría que estipula cómo a través del mecanismo de la interpelación, los instrumentos de dominación intervienen en los individuos para incluirlos en su propio sistema de poder. De esta manera, a la vez que *produce* al sujeto, genera la idea ilusoria de que éste ya estaba formado anteriormente a este mismo procedimiento. Así, podemos decir que es un mecanismo que actúa doblemente: por un lado el individuo se reconoce según es interpelado y por otro, se identifica con lo que es interpelado a identificarse.²⁰³ Esta pequeña aproximación nos da una idea general de las relaciones entre los individuos y sus vínculos en sociedad.

Fig.62. (Izquierda). Estíbaliz Sádaba. *A mi manera 2*. 1999. Fotograma.

Fig.63. (Derecha). Jana Sterbak. *Distraction*. 1992. Fotografía.



²⁰¹ Boudieu expresa claramente que no quiere que el término *habitus* se utilice como sinónimo de costumbre, por ello, además de *habitus* en su libro podremos encontrar el término *inclinaciones*. Sin embargo, nos parecía pertinente apuntar ambas posibilidades –*inclinaciones* y *costumbres*– como sinónimos, ya que en un primer momento facilita la manera de entender a qué se refiere con el término *habitus*.

²⁰² BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 1998, 6ª.ed. p.26.

²⁰³ ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del estado. Freud y Lacan*. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

Fig.64. Daniel Buetti.
*Looking for Love. Good
 Fellows.* 1996-1998.



Sin embargo, tenemos que tomar en cuenta, tal y como hemos expresado anteriormente, que todo aquello que implique un control, sometimiento y categorización del sujeto, también afectará a los cuerpos. Desde estos parámetros es desde donde Foucault establece la sociedad disciplinaria, y la *biopolítica*, como aquellas formas de administrar la vida a todos los niveles ejerciendo una clara presión sobre los individuos y los cuerpos.²⁰⁴ Bajo estos principios, el ejercicio del poder queda basado en relaciones de fuerzas; aquellas con las que afectar y ser afectado, porque el poder sólo puede ejercerse, sólo existe *cuando se pone en acción, aun si, por supuesto, se integra en un campo dispar de posibilidades que conducen a esclarecer estructuras permanentes*²⁰⁵. Acciones, fuerzas, hechos, movimientos, que se afectan entre sí, que se modifican en su propio ejercicio, pero nunca uno sólo, ya que no existe un único poder, sino múltiples maneras de ejercerlo. Así, estas relaciones resultan efectivas, porque proponen, disponen, clasifican, nombran, y establecen una serie de normas y valores en un tiempo y espacio determinados, que como saber-poder sobre el sujeto, se evidencian como verdades. Tecnologías disciplinarias que someten al individuo –de forma individual-, a través de instituciones disciplinarias como la escuela, el hospital o la prisión –de forma colectiva- legitimando subjetividades. Saberes verdaderos y efectivos porque *La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)*²⁰⁶.

²⁰⁴ El nacimiento de la sociedad disciplinaria expuesta por Foucault quedaría enmarcada entre los siglos XVIII y XIX. Por otro lado, para Foucault, el control y la organización de nuestras sociedades pasa primeramente por disciplinar el cuerpo; normas y regulaciones que recaen directamente sobre él y por tanto, disciplinan al sujeto.

²⁰⁵ FOUCAULT, Michel. "Post-Scriptum. El sujeto y el poder". En: DREYFUS, Hubert L. y RABINOW, Paul (eds.), *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001b. pp. 241-259. 2001. p.252.

²⁰⁶ FOUCAULT, (2002). Op. Cit.pp-126-127.

Fig.65. Regina José Galindo. *Limpieza social*. 2006.

Performance realizada en el contexto de la exposición *Il potere delle donne*, llevada a cabo en el espacio Galleria Civica Arte Contemporanea di Trento, Italia. Tal y como la propia artista expresa a través de su web: *Recibo un baño a presión con una manguera, método utilizado para calmar manifestaciones o bien, para bañar a los recién ingresados a prisión.*



Tecnologías e instituciones, a partir de las cuales las relaciones de poder se introducen y regulan los cuerpos y los sujetos; establecen los modelos sociales basados en normas y valores que aprehendemos; regulando las emociones y controlando las pulsiones mediante esa imagen de sociedad como un panóptico –tal y como dispuso en Vigilar y Castigar-, donde hace evidente, explícito, de una manera muy gráfica, el control del cuerpo bajo el régimen de lo visible. Un control que tiene lugar, volviendo a hacer hincapié, en el mismo proceso de ser cuerpo y sujeto, por lo que no es separable o extrapolable de nuestra propia subjetividad-materialidad y que actúa de una manera tan naturalizada que parece incluso desdibujarse. La legitimidad de unos actos frente a la prohibición de otros, es directamente resultado de esa mirada disciplinadora, y precisamente por todo lo anterior, el sujeto, como parte integrante de estas relaciones, se establecerá siempre cercano a la violencia; bien siendo totalmente consciente de ella, bien asumiéndola y tomándola como natural. Por otro lado, es necesario aclarar que para Foucault, el ejercicio del poder puede implicar al mismo tiempo violencia y/o consenso, ya que las relaciones de poder son efectivas en el momento en que existe libertad en el individuo; y si existe libertad, del mismo modo debe existir la posibilidad de resistencia o aprobación. Por ello, no duda en exponer que:

*[...] sin duda, el ejercicio del poder jamás puede ser tal sin una (violencia) o sin el otro (consenso) [...] Pero aunque el consenso o la violencia son los instrumentos o los resultados, ninguno de ellos constituye el principio o la naturaleza básica del poder. [...] Es una estructura total de acciones dispuestas para producir posibles acciones: incita, induce, seduce, facilita o dificulta: en un extremo, constriñe o inhibe absolutamente; sin embargo, es siempre una forma de actuar sobre la acción del sujeto, en virtud de su propia acción o de ser capaz de una acción.*²⁰⁷

²⁰⁷ FOUCAULT, (2001b). Op. Cit.p.253.

Por lo tanto, el ejercicio del poder será efectivo si éste puede guiar hacia posibles conductas o acciones que el sujeto elige o determina por sí mismo, generando unos posibles resultados. De otra manera, estaríamos hablando de una constricción u opresión directa y por tanto, estas relaciones no serían efectivas. Unos parámetros que establece Foucault, y que se cumplen de la misma manera en las acciones propias impuestas por el superyó freudiano, donde es necesario un sentimiento de libertad y elección por parte del sujeto para que éste pueda desplegarse en toda su eficiencia.

Fig.66. Marina Abramović y Ulay. *Talking about similarity*. (Fotogramas) 1976. Performance realizada el 30 de noviembre de 1976 en la ciudad de Amsterdam con una duración de 45 minutos. En ella, Ulay cose su boca con aguja e hilo y permanece sentado, mientras Abramović responde a las preguntas de los espectadores hablando en el lugar de Ulay, poniendo de relieve quién puede o tiene el poder para decir y el qué. La performance finaliza cuando Abramović responde por ella misma.



2.3.3 Sociedades de Control. ¡Goza!

Ahora bien, aunque de manera general hemos establecido unos parámetros en relación a la cultura, a las relaciones de poder y a la violencia, es obvio que la sociedad de los años 30 en la que estaba inmersa Freud, los estudios de Bourdieu y Althusser, así como la sociedad disciplinaria dispuesta por Foucault, han sufrido numerosos cambios hasta llegar a nuestro siglo XXI; arrastrando por otro lado, muchas de las características apuntadas hasta ahora, especialmente la disciplina foucaultiana, que como veremos, todavía es posible rastrearla en el presente.

Si pensamos en nuestra más inmediata actualidad, no podemos dejar de lado que estamos marcados por una sociedad capitalista global, afectada por un neoliberalismo exacerbado, cuyo impulso tras la Segunda Guerra Mundial se ha mantenido y expandido desde su amplio reconocimiento en el último cuarto del siglo XX. Sistema socioeconómico cuya máxima es el crecimiento económico y la

producción –aquella que aparentemente se presenta inagotable y en constante aumento a futuro-. Modelo basado en la máxima privatización de las actividades económicas, de flujos y aperturas para las mercancías y los capitales así como un libre comercio que sólo aspira a un único objetivo; generar riqueza. Todo ello, a costa de minimizar el gasto y la inversión pública así como un aumento de los impuestos sobre el consumo y una reducción de los mismos sobre la producción y el beneficio empresarial. En definitiva, objetivos cuyos efectos principales radican en un detrimento de una óptima vida social. Por lo tanto, producción y consumo, que nos convierten en sujetos productores y consumidores. Modelo que encaja en la distribución e implementación de desigualdades, del espacio privado, del individuo como uno, fuera de la comunidad y los espacios compartidos, así como, tal y como expone Jacques-Alain Miller, donde sus derechos *son sustituidos por los derechos del mercado*²⁰⁸. Parámetros y estructuras que determinarán y afectarán claramente nuestra subjetividad, nuestras experiencias y estar en el mundo, guiándonos en una existencia y permanencia de lo individual, donde lo importante no es un nosotros, sino un yo sin vínculos reales con el otro, o como diría Jacques-Alain Miller, donde el otro no existe²⁰⁹. Una sociedad en la que el individuo debe modularse a sí mismo; ya no tiene unos ideales que le mantengan en una posición y con unos referentes, o un molde –como el que ya propuso Foucault-, al que tomar en consideración. Una sociedad de control ya augurada por Deleuze desde los parámetros foucaultianos en el año 1990²¹⁰, apenas un año antes del fin del bloque soviético, cuando el neoliberalismo comenzaba a tener su mayor auge.

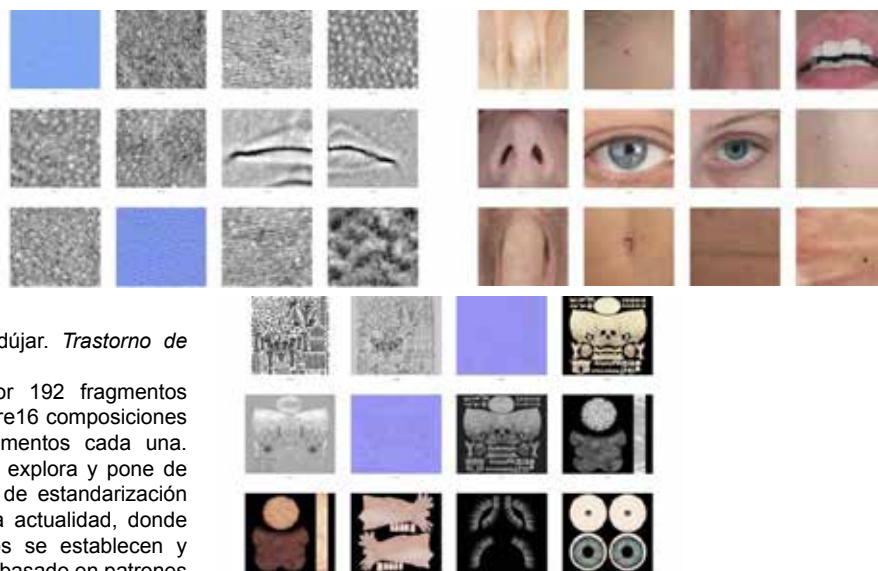


Fig.67. Daniel García Andújar. *Trastorno de identidad*. 2016.

Instalación compuesta por 192 fragmentos corporales distribuidos entre 16 composiciones enmarcadas con 12 fragmentos cada una. En este proyecto, Andújar explora y pone de manifiesto las estrategias de estandarización con las que vivimos en la actualidad, donde los sujetos y sus cuerpos se establecen y construyen bajo un control basado en patrones de normalidad propios de nuestro sistema de producción capitalista.

²⁰⁸ MILLER, Jacques-Alain. *El Otro que no existe y sus comités de ética*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2005. p.74.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Para más información, véase:

DELEUZE, Gilles. "Post-scriptum sobre las sociedades de control". En: *Conversaciones*. 1972-1990. 5ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2014b. pp. 277-286. 2014.

Donde ya no existen los grandes relatos, que diría Lyotard²¹¹, sino un vacío de significados, o una amplia gama de significantes -todos ellos vacíos de contenido-, que conllevan nuevas maneras de ejercer e instaurar violencia, así como nuevas disposiciones para la dominación y el sometimiento del individuo. Fruto de nuestra globalización, ya no existen referentes ni límites; todos debemos estipular una estructura bajo la que protegernos y conformarnos, todo ello basado en nuestros propios parámetros; decisiones que aparentan libertad y decisión. De esta manera, cuando ya no existe ese *Gran Otro*, como ya expuso Lacan, que sirva de apoyo a nuestra vida social, sólo nos queda asumir un narcisismo desmesurado, un *ad libitum*, donde parece que todo vale. Porque, como bien expresa Deleuze, *Ya no estamos ante el par "individuo-masa". Los individuos han devenido "dividuales" y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados o "bancos"*²¹². Sólo podemos ser, hacer y sentir como *dividuos* o individuos fragmentados hacia sí mismos, lo que conlleva una vasta inseguridad, porque nuestro malestar de la cultura actual se ha transformado. Sabemos, por tanto, que la cultura no elimina el sufrimiento, sino que sólo lo traslada al interior, sin embargo, ahora sabemos también que ese superyó ya no tiene su base en la culpa, en el sentimiento de culpabilidad, sino en un imperativo distinto; *¡Goza!* Un gozo intermitente y constante en el que no se tiene en cuenta al otro, sino más bien, donde lo importante es preservar nuestro gozo del gozo peligroso de ese otro. De ahí, que Žižek exponga en apoyo al principio Kantiano *¡Goza porque puedes!* –y que esta norma sea válida para todos-, a un *¡Goza porque debes y debes disfrutar haciéndolo!* –en el sentido más individualista-²¹³. Un gozo que debe realizarse hasta las últimas consecuencias, aunque eso implique un vacío, propio de lo Real lacaniano; ese exceso insoportable que nunca puede ser simbolizado. Aparentes elecciones que no son más que un engaño, ya que creemos que tenemos libertad de elección, pero será el superyó el que nos muestre que nunca la ha habido.

Para profundizar desde este punto, tomaremos las ideas de Žižek; el cual establece una sincronía o yuxtaposición de nuestra sociedad con el nudo borromeo lacaniano –Real, Simbólico, Imaginario-, que ya tratamos anteriormente.²¹⁴ Así, de la misma manera que el sujeto se estructura y sujeta a través de los tres registros, nuestra realidad social es una construcción estructurada a través de éstos mismos. Una yuxtaposición de la que se sirve para retomar el término ideología, precisamente en un momento en que pensábamos estar consolidados –o eso creíamos-, en un contexto postideológico. Y digo creíamos, porque hasta el momento en que Žižek retoma el término en el año 1989, la ideología parecía estar olvidada.²¹⁵

²¹¹ Para más información, véase:

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna : informe sobre el saber*. 9ª ed. Madrid: Cátedra, 2006.

²¹² DELEUZE, (2014b). Op. Cit. p.281.

²¹³ Tal y como lo expresa Žižek, el imperativo *Tú puedes porque debes* de Kant se torna en *Tú debes porque puedes*.

ŽIŽEK, Slavoj. "'You May!' Slavoj Žižek writes about the Post-Modern Superego". *London Review of Books*. vol. 21, no. 6, pp. 3-6. 1999.

²¹⁴ Para más información, véase: 2.2.2. *Real*, *Simbólico*, *Imaginario*. de esta investigación.

²¹⁵ El libro en cuestión es *El sublime objeto de la ideología*, por primera vez publicado en 1989. Hasta el momento numerosos teóricos habían establecido claramente el auge del sistema capitalista en detrimento de la ideología, entendida en el mejor de los casos como una idea reduccionista de la realidad.

Así y en primer lugar, para intentar dar una nueva valoración y entendimiento de los parámetros asociados al término, será necesario establecer cómo se sostiene su estructura o estructuras específicas y cómo son asumidas por el sujeto. Y aquí es donde en plena relación con los planteamientos lacanianos, Žižek explicita que se trata de una estructura basada en una fantasía, construida a través de lo simbólico y lo imaginario, necesaria para ocultar lo Real; un afuera, un lugar vacío más allá de la realidad que no puede ser simbolizado de manera completa. De esta manera, podemos decir que tenemos una serie de normas, pautas, reglas o creencias que sujetan esa fantasía encargada de encubrir ese Real y que funciona como aquello que nos da nuestra realidad, siendo ésta sólo posible en la medida en que está mediada por lo simbólico.²¹⁶ Nuestra realidad, por tanto, debe ser estructurada a través de lo simbólico, siendo conscientes al mismo tiempo, de que siempre se establecerá incompleta.

Ahora bien, lo que da validez a los planteamientos de Žižek, será precisamente el hecho de que aquellas creencias, aquellas normas y formas que nos dicen cómo debemos actuar son conocidas sobradamente por el sujeto, sin embargo, será en ese mismo momento del hacer, del actuar, de desplegar nuestras acciones y sus efectos en la realidad social, que quedaran ocultas, olvidadas; precisamente porque es necesario alejarse de lo Real. De ahí, que retome la conocida frase de Marx en *El Capital*, *ellos no lo saben, pero lo hacen*, para explicitar claramente cómo se ha transformado en *ellos lo saben, pero aun así, lo hacen*²¹⁷. Tomar en cuenta la primera frase como correcta, implicaría que el sujeto tiene una falsa conciencia, tal y como ocurría en la interpelación de Althusser y valga decir, precisamente aquello que hizo que durante mucho tiempo la ideología fuera desacreditada. Un descrédito también entendido por Žižek, ya que en ese caso estaríamos estableciendo a un sujeto que desconoce su realidad -una realidad como verdadera, esencial y totalizadora que queda oculta-, siendo posible ir más allá de ese desconocimiento para poder encontrar la verdad, la verdadera realidad. Sin embargo, en este caso y tal como lo explicita Žižek, el sujeto conoce perfectamente que se trata de una ilusión, de una

Especialmente porque en términos generales, entendida como procesos, actitudes y saberes que producen creencias y valores en la sociedad era propuesta como un sometimiento absoluto del sujeto sin dejar un espacio a la decisión y libertad del mismo. Por lo que como idea reduccionista, soportaba una base esencialista en la que no era posible contemplar la resistencia del sujeto. Claro ejemplo de ello fueron las críticas en 1960 con Daniel Bell y su libro *El Fin de la Ideología*.

Además de Žižek, contamos con notables obras sobre la ideología, como la ya referida de Althusser, así como en 1995, los estudios de Terry Eagleton.

²¹⁶ Žižek propone la ideología desde los parámetros lacanianos y Marxistas. Teniendo en cuenta el segundo, lo importante es la manera o la forma en la que se sostiene la mercancía (es decir, cómo el trabajo deviene en mercancía; el carácter fetichista de la mercancía) o en el primer caso, cómo se sostiene la ideología como síntoma.

²¹⁷ ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003. p.61.

Tal y como expresa Žižek: *Lo que ellos no saben es que su realidad social, su actividad, está guiada por una ilusión, por una inversión fetichista. Lo que ellos dejan de lado, lo que reconocen falsamente, no es la realidad, sino la ilusión que estructura su realidad, su actividad social real. Saben muy bien cómo son en realidad las cosas, pero aun así, hacen como si no lo supieran. La ilusión es, por lo tanto, doble: consiste en pasar por alto la ilusión que estructura nuestra relación efectiva y real con la realidad. Y esta ilusión inconsciente que se pasa por alto es lo que se podría denominar la fantasía ideológica.*

fantasía donde lo Real se nos revela como un lugar vacío en el que no hay verdad, no hay ninguna verdad de la realidad, no hay nada, y el sujeto lo sabe. Una ilusión que no debe ser cuestionada, ya que sólo debe hacerlo y gozar haciéndolo. Las creencias que quedan patentes a través de nuestros actos y atravesadas por lo simbólico, quedan dispuestas como una fe ciega que nos hace *mantener la apariencia*, sostiene la fantasía ideológica; ilusión o fantasía como única manera de simbolizar lo Real. De ahí, que la ideología sea tan eficaz, porque lo importante en su funcionamiento, como explica Žižek, es que:

[...] el fin es aquí justificar los medios. ¿Por qué esta inversión de la relación entre el fin y medios ha de permanecer oculta, por qué es contraproducente revelarla? Porque pondría de manifiesto el goce que actúa en la ideología, en la renuncia ideológica. Es decir, revelaría que la ideología sirve únicamente a sus propios objetivos, que no sirve para nada -que es precisamente la definición Lacaniana de jouissance²¹⁸.

De esta manera, la realidad social es más que conocida y articulada a través del deseo, del gozo, de la misma forma en que se construye el sujeto. Asistimos a una falsa liberación, donde las ficciones o fantasías son eficaces porque sostienen nuestra realidad. Sin embargo y por esta misma razón, nunca podremos llegar a un grado de satisfacción, puesto que siempre esa *jouissance*, ese exceso intolerable de placer, implicará una y otra vez que intentemos retornar a él; lugar al que no podemos parar de buscar intermitentemente y nunca llegamos. Ya no existe la prohibición desde un Gran Otro, sino una falta, un resto, propio de esa construcción fantasmática, siendo la ideología, por tanto, aquella que implique no *ofrecernos un punto de fuga de nuestra realidad, sino ofrecernos la realidad social misma como una huida de algún núcleo traumático, real²¹⁹.*

Fig.68. Jenny Saville. *Hybrid*. 1997. Óleo sobre lienzo. 274 x 213 cm.



²¹⁸ Ibid.p. 122.

²¹⁹ Ibid. p.76.

Y será precisamente de este lado de lo Real vinculado al gozo que aparecerá el superyó; como esa parte simbólica, como aquello que sostiene la ideología. Ese ¡Goza!, ¡Goza hasta la saciedad! Un sufrimiento psíquico que se manifiesta en la actualidad con un siempre algo más intermitente. Sólo podemos producir, sólo podemos comprar, sólo podemos estar al servicio de la mercancía y el mercado; aquella que establece e impone la manera de gozar; única manera de ser sujeto, de completarnos como tal en nuestra realidad social y siempre con una insatisfacción constante. Si como ya expusimos, no hay una prohibición desde el otro, un Gran Otro fundamental, sino normas, pautas, ordenes, actos, éstos quedarán justificados desde el imperativo superyoico del ¡Goza! Y el ¡Disfruta haciéndolo!, aunque lleve a una insatisfacción constante. Un intermitente deseo que nunca se acaba, nunca se completa, no queda satisfecho y sólo lleva a una mayor insatisfacción, ya que nuestro sistema capitalista no tiene límites. Cada vez se exige una mayor producción y una mayor demanda, generando a más consumo una mayor insatisfacción, por lo que nuestro malestar de la cultura actual estaría basado en esa insatisfacción permanente. Condición aplicada a todas las esferas de la vida, donde lo importante no es alcanzar el objetivo, el deseo, sino volverlo ininterrumpido. Por eso Deleuze nos hablaba de *dividuos* y sociedades de control donde nunca se termina nada, siempre necesitamos múltiples modulaciones bajo nuestras propias motivaciones; aquellas que permean en los cuerpos, donde la rivalidad entre los individuos, la constante superación, la formación y evaluación, el trabajo y el consumo, se vuelven permanentes, siempre bajo la idea de que hay que ir un poco más allá. Así, si en la sociedad disciplinaria de Foucault podíamos hablar de individuos paranoicos, ahora tenemos que hablar de *dividuos*, de individuos contra sí mismos, esquizofrénicos. Una deuda permanente en la que no existen categorías fijas ni ideales asegurados que puedan sujetarnos, completarnos, sino todo lo contrario; una inseguridad que se acrecienta. Por lo que ya no se trata de un control de las pulsiones, que diría Freud, sino asegurar que nuestro deseo haya sido transformado en consumo.

Fig.69. Zhu Tian.
Babe. 2013.
Caucho, cabello
humano y pigmento.
18 x 12 x 8 cm c/u.



2.3.4 Violencia Objetiva - Subjetiva

Ahora bien, teniendo en cuenta todo esto, es evidente que la violencia opera por doquier, atraviesa a los individuos, permea todos los espacios de la vida social, especialmente teniendo en cuenta que lo importante en nuestras relaciones, en nuestra realidad, reside en el mí mismo; mi gozo frente a los otros. Espacios y vínculos egoístas, individuales y excluyentes desde los que ostentar poder, desde los que desplegar la violencia. Pero como bien explica Žižek²²⁰, podemos establecer dos niveles o tipologías para intentar acercarnos a ella, teniendo en cuenta como una primera base fundamental, que toda violencia es aquello que nos sobrepasa y perturba, pero sobretodo, tal y como expresaría Sofsky, que *en modo alguno desaparece, sólo cambia de rostro*²²¹. Así, podemos plantear un primer tipo, a la que se refiere como *Subjetiva*; esa parte visible y directa, totalmente localizada con capacidad para modificar clara y visiblemente el estado normal de las cosas. Pero más interesante es aquella segunda a la que denomina *Objetiva*, la cual es más bien invisible y difícil de identificar, porque existe continuamente en ese estado de normalidad. Un tipo de violencia que no sabemos o no podemos encontrar fácilmente, pero desde luego con la que vivimos continuamente de manera desproporcionada. Para Žižek, esa violencia *Objetiva* está conformada principalmente por el lenguaje, aquella a la que denomina *simbólica*. El lenguaje, como algo fundamental en la base de cualquier cultura, nos coarta en el desarrollo y expresión de nuestras ideas, ya que obedecemos a unas reglas inherentes a éste que limitan aquello que tratamos desplegar. Incluso podríamos decir que siempre habrá un otro que puede hablar por ti; algo que mostraba de manera esclarecedora Hugo Mancuso en relación al pensamiento de Mijail Bachtin, al expresar que:

*[...] cualquier producción textual es hasta cierto punto, o por lo menos inicialmente, la expresión de un yo que no puede controlar todo lo que dice [...] no puede ser responsable de las consecuencias textuales de su enunciado [...] Ningún hablante puede imaginar, entre otras cosas, cuál es la connotación que puede tener un determinado término que se utiliza en el otro. Y entonces, se produce la extrema tensión entre la supuesta intencionalidad y las consecuencias pragmáticas del enunciado; todo enunciado es la enunciación de un posible conflicto, de un inevitable conflicto más allá del principio mismo del deseo*²²².

Una violencia propia de los dominantes, de la ideología que permea a los individuos creando discursos desde los que conformar la realidad. Una fantasía desde la que creer ciegamente que aquellos están revestidos por una verdad esencial. Pero más importante, es que servirá para encubrir otro tipo de violencia *objetiva*; la *sistémica*, aquella relacionada con el sistema político y económico instaurado. Una violencia que pasa desapercibida por ser asumida como parte natural, por formar

²²⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009. pp.9-18.

²²¹ SOFSKY, (2006). Op. Cit.p.11.

²²² MANCUSO, Hugo R. *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2005. P.231.

parte de los hechos y situaciones cotidianas. Violencia institucionalizada propia del sistema capitalista -exclusión, falta de derechos, explotación laboral- desde la que se evidencia, como expone acertadamente Terry Eagleton, que *la mayor parte de la violencia y de la injusticia es el resultado de fuerzas materiales, y no de las predisposiciones viciosas de los individuos*²²³.

Por todo ello, podemos decir que no sólo existe esa violencia innata y natural propia de todo ser humano, sino que en ese intento por contenerla, se instauran y evidencian otros tipos de violencia como efecto directo por evitar la primera. Así, formar parte de la cultura, como hombres comunitarios y socializados, conlleva en sí mismo y en esencia la violencia, pudiendo afirmar claramente, siguiendo a Sofsky, que *La cultura se impone y se mantiene por la violencia*²²⁴.

Fig.70. Fotografía del iraní Abas Amini durante su protesta el 27 de Mayo de 2003 en Nottingham, Inglaterra. Reino Unido. Amini permaneció durante once días con los labios, ojos y orejas cosidas para visibilizar y exigir el asilo denegado por el Ministerio del Interior británico. Aunque finalmente consiguió ser aceptado por el Ministerio del Interior, continuó con su protesta en nombre de todos aquellos que como a él, le había sido denegado el asilo.



Creemos que la cultura nos libera del sufrimiento y de la violencia al crear a través de ella herramientas, reglas, instituciones, símbolos y un lenguaje, que nos sirven para protegernos, para aliviarnos de los trabajos duros, para dar un sentido a nuestra vida, para construir nuestras relaciones y nuestro yo. Sin embargo y al mismo tiempo, todo lo anterior se vuelve contra nosotros, ya que:

*Las herramientas de producción pueden servir también de armas. Los instrumentos de trabajo, que debían liberarlo de fatigas corporales, lo someten a nuevas presiones materiales, que dictan el desarrollo del trabajo. Las reglas institucionales someten a los hombres a una vigilancia ininterrumpida y les llenan de un continuo temor al castigo. Los papeles que deben aceptar escinden la unidad de la persona. Los sistemas de valores y las ideologías, esas fantasmagorías de la consciencia colectiva y de sus portavoces intelectuales, restringen la libertad de pensamiento. El sentido que prometen es un sentido impuesto, una coerción. Las tradiciones oprimen a los hombres como una pesadilla, y dirigen autoritarias sus movimientos*²²⁵.

²²³ EAGLETON, (2010). Op. Cit.p.146.

²²⁴ SOFSKY, (2006). Op. Cit.p.217.

²²⁵ Ibid.p.213

De la misma manera, la cultura intenta ocultar la muerte, nos quiere hacer creer que no moriremos o por lo menos, debemos hacer como si esto no fuera pasar. Como único recurso para dar un sentido a nuestra vida, necesitamos engañarnos para llenar ese vacío, ese miedo a morir, donde *El grupo, la sociedad, el Estado, el pueblo, la nación; todos estos cuerpos - ficciones - sociales obedecen a una necesidad de perpetuación*²²⁶, y al mismo tiempo, donde esa perpetuación obedece a una necesidad de levantarse y perpetuarse a través de la violencia.

2.3.5 Violencia - Piel

En definitiva, todo lo que en un principio, tal y como hemos visto anteriormente, parecía que iba a librar al ser humano del sufrimiento no son, de hecho, más que nuevas maneras que le amenazan en un continuum violento. Y es en este punto donde nos gustaría apuntar otro de los elementos importantes; la existencia de una violencia ante la que no nos podemos resguardar, con la que nos toca vivir diariamente aun cuando existen vastas acciones e intentos por ser frenada sin un claro éxito; nuestro deterioro y decadencia. Y aquí la Piel, como aquello que necesitamos valorar para pensar en clave de subjetividad, de relación con los otros y el mundo, nos recuerda y remarca contantemente que en sí misma conlleva intrínsecamente una parte de violencia en el momento en que, como bien expone Deleuze, *la vida ya sólo consiste en ocupar el emplazamiento que nos corresponde, todos los emplazamientos en el cortejo de un "Se muere"*²²⁷. La Piel muere incesantemente, al igual que todo nuestro organismo. Nuestras células y órganos están en una constante transformación que la conducen inherente y visiblemente a su decadencia.

Alteraciones que llevan a entenderla como un territorio, un paisaje con accidentes y formaciones, en absoluto una superficie lisa. En este sentido, resulta esclarecedor cómo se mira Agathe, una de las protagonistas de *El hombre sin atributos* cuando se mira en el espejo. Contempla su desnudo como un paisaje desconocido ante el que Franco Rella se plantea el enigma de la superficie corporal, misterio de su opacidad:

[...] *la superficie y el espacio del cuerpo, que se ha revelado en el espejo como una tierra desconocida, como un paisaje que se perfila mediante líneas parejas, esfumadas, pulidas, que inesperadamente se agrupan en concavidades y eminencias inescrutables, en despeñamientos y precipicios, pero también en minúsculas arrugas y encrespaduras, hacen aflorar, como desde un abismo, la mirada del tiempo, el ojo petrificador de la metamorfosis, la seducción de la muerte*²²⁸.

²²⁶ Ibid.p.216.

²²⁷ DELEUZE, (1987a). Op. Cit. p.126.

²²⁸ RELLA, Franco. *En los confines del cuerpo*. 2ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004. p.114.



Fig. 71. (Superior). Herlinde Koelbl. Fotografías pertenecientes al libro de Herlinde Koelbl, *Starke Frauen*. Knesebeck Verlag: Munich, 1996.

Fig.72. (Inferior). Margi Geerlinks. *Mirror*. 2000. Fotografía.



Sobre la superficie de la Piel recae el placer, el dolor, el sufrimiento y la muerte, y serán todos estos factores los que nos permitirán evaluar las distintas relaciones que mantenemos con el mundo. De esta manera, como superficie que observamos a simple vista y que conforma nuestra imagen individual -que puede ser evaluada por nosotros y por los otros-; aquella que nos da nuestra singularidad y que inevitablemente se transforma a lo largo del tiempo; no es de extrañar que se presente como el mejor material o elemento con el que trabajar -ya que permite ser modelada y alterada para ser ajustada a la imagen personal deseada de cada sujeto- desde la que hacer frente a nuestras relaciones y exposición en una realidad social en la que estamos inmersos. Por ello, las prácticas que trataremos a lo largo de todo este trabajo serán un claro síntoma de la sociedad y el contexto que rodea al artista, a sus experiencias y relaciones. Violencia que aparecerá sobre la Piel como una cartografía desde la que recorrer una historia propia -aquella superficie física y psíquica singular e individual del sujeto-, pero también una historia compartida, colectiva -ya que se presenta como superficie atravesada por lo cultural y lo social-, y por tanto, con unos significados y lecturas tanto individuales como colectivas. Si recordamos a Foucault, el control y sometimiento en el ejercicio del poder recaerá primera y principalmente en los cuerpos, en la Piel. Así, será ella la que comporte los mayores esfuerzos para responder a nuestras creencias, nuestras ilusiones y nuestra realidad social. Maneras, fórmulas y estrategias desde y por la Piel, que los artistas acogerán como alternativa para una contundente respuesta. Así, el que ostentará el control será el artista sobre sí mismo, en una reafirmación de sí. De ahí, el corte, las marcas, la herida, la cicatriz, la metamorfosis, la huella, la extensión... porque somos fuerzas, fuerzas con las que afectar y ser afectados, y para ello, necesitamos de

nuestra Piel. Cartografías que nos muestran donde estamos -cuáles son nuestros límites y nuestra posición-, pero sobre todo, hacia donde nos dirigimos.

Finalmente, si volvemos a plantear la pregunta principal con la que comenzamos este texto: ¿dónde encontramos violencia?, la respuesta más válida sería, en todas partes.

3. Prácticas Transdérmicas

3 Prácticas Transdérmicas

*Y no haréis rasguños en vuestro cuerpo por un muerto,
ni imprimiréis en vosotros señal alguna*
Levítico 19:28.

La Piel, como espacio en continua definición y mutabilidad, será la superficie atravesada por el insistente anhelo de someterla a nuestros propios deseos en la búsqueda de aquello que tanto ansiamos; una imagen como verdadero reflejo de nosotros mismos, de nuestro yo. Una Piel sobre la que podemos ejercer poder y decisión que ofrecida a la mirada y al contacto con el otro, nos proveerá de aquello que nos da nuestra consistencia, posicionándonos en unos límites concretos. Así, la Piel es la superficie que se toca, se aprehende, se siente, se imagina; formas de experiencia, que dan razón de nosotros mismos, de los otros y del mundo. En la Piel reside la ambigüedad, la multiplicidad, la metamorfosis, por lo que aun cuando formamos parte de una homogeneidad social, no siempre podremos ajustarnos de forma absoluta al poder-saber de manera precisa. De ahí, que intentemos revelarnos contra aquél o aquello que mantiene la hegemonía del poder y de la violencia. Una resistencia donde la Piel, como superficie propia y singular de cada individuo, será la única que tendrá la capacidad de darnos el espacio y el ámbito de reflexión necesaria para proporcionarnos nuestro yo tan ansiado, nuestra consistencia singular aunque sea durante un tiempo limitado.

Desde estas premisas, nos adentraremos primeramente en una serie de prácticas (3.1. *Dermocartografía de la incisión*) donde el corte, el dolor, el trauma y el ritual, estarán presentes. Como veremos, en algunos casos, estas acciones determinan una constante relación con el control de la violencia y la agresividad, así como de los propios límites del individuo y su capacidad para dominar el dolor que se autoinflinge. Una búsqueda desde la que conseguir una reafirmación de sí mismo, así como de sus relaciones con los otros, enfrentándose a una indagación relacional. Prácticas y experiencias que evidencian cómo aquellas fronteras entre el arte y la vida, son ciertamente imprecisas. La Piel, de esta manera, aparece como superficie fundamental desde la que salir de una imagen absolutamente comprimida y establecida, fruto de las relaciones de poder, para expandirse sin unos límites prefijados. Subversión y resistencia en un intento por flexibilizar tales límites, poniéndolos constantemente en suspenso, o bien, en continuo ajuste.

Expansión de límites en el que nos encontramos con un elemento central y cercano a todo ser humano; el dolor, como la manera personal de cada individuo de sentir su corporalidad; de ser consciente de su fisicidad; de sí mismo; de su yo y de los otros, que, tal y como señala Le Breton, actúa como *una metafísica, da la distancia adecuada para la instalación del hombre en un universo de sentido*

*ampliado y propicio a la alegría de vivir*²²⁹. De esta manera, el dolor será un elemento que comunique, que dé sentido a aquello que no puede darnos el lenguaje, permitiendo el vínculo directo entre el yo y el otro. Una transgresión que permite efectuar la proyección simbólica de aquello externo al orden, de aquello que nos sujeta. Agresión hacia la Piel, superficie donde confluyen lo psíquico y lo físico, para descomponer y recomponer esa unidad corporal que permite tener consciencia de uno mismo desdibujando las fronteras, enfrentándonos ante nuestra decadencia, nuestra fragilidad y debilidad; dolor y muerte. Deterioro en cierta medida, ocultado bajo la normalización y categorización social.

En segundo lugar, en el epígrafe 3.2. *Dermocartografía de la transformación*, trataremos aquellas prácticas en las que la modificación de la Piel implicará una clara y evidente transformación, como la cirugía estética, las manifestaciones artísticas entendidas desde el *biohacking* o el tatuaje; estrategias desde las que intentar conformar una imagen de nosotros mismos bajo nuestros propios intereses, más allá del poder-saber que atraviesa a los sujetos y las relaciones que conforman nuestras sociedades. Empoderamiento del individuo y evidencia de una violencia *sistémica* que atraviesa nuestras relaciones y que en este caso, opera como una manera de mostrar y cuestionar de forma directa aquellas imágenes impuestas y los saberes normalizados. De esta manera, lo importante de estas prácticas no son aquellas transformaciones en sí mismas –en las que existe una intromisión de algo externo hacia el interior, como un implante o tinta-, sino el uso de las mismas fuera de lo institucionalizado –aunque como veremos, finalmente tenderán a ser acogidas y asumidas por la sociedad tras un cierto periodo de tiempo-. Una imagen de la Piel cuyas marcas dejan de ser concretas y ordenadas, dando paso a una superficie sin espacio categorizado, proponiendo nuevas formas de subjetivación y exponiendo claramente que no hay un yo fijo e inamovible sino todo lo contrario, un yo nómada y en incesante cambio.

Finalmente, en todos los casos estamos hablando de estrategias desde las que encontrar un yo ajustado a aquella imagen o imágenes que queremos conseguir; porque si el sujeto actual está fragmentado, deconstruido y descentrado, será precisamente en la búsqueda de un sentimiento de sí lo que le permita encontrar un apoyo singular -aunque sea de manera momentánea- para ser y estar en el mundo. Ya no como superficie lisa, sin asperezas, higiénica, ordenada...sino en una constante transgresión de la misma para des-delimitar los límites impuestos por, en la terminología de Foucault, el *biopoder*²³⁰; allí donde la violencia *sistémica* quedará evidenciada.

²²⁹ LE BRETON, David. *Antropología del dolor*. 1ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1999. p.274.

²³⁰ FOUCAULT, Michel. *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France. (1978-1979)*. 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

3.1 Dermocartografía de la incisión

Del cuerpo a la obra de arte. De la obra de arte a las ideas, hay toda una ascensión que debe cumplirse a latigazos.

Gilles Deleuze. *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel.*

La muerte es del dominio de la fe. Ustedes tienen mucha razón en creer que van a morir, desde luego; eso los sostiene. Si no creyeran en eso, ¿podrían soportar la vida que tienen? Si uno no estuviera sólidamente apoyado sobre esta certeza de que eso terminará, ¿acaso podrían ustedes soportar esta historia?

Jacques Lacan. *Conferencia en Lovaina.*²³¹

La Piel es la *superficie de inscripción de los sucesos*²³², aquella imagen que construimos a lo largo de nuestra existencia, marcada por la historia, por los discursos, por lo simbólico. Será precisamente a través de ella, como superficie comunicacional y singular del individuo, que se pondrán al descubierto las diferentes relaciones de poder existentes, en un intento por salir del control y la regulación a la que el individuo está impuesto. Individuos sujetos a unas relaciones que normalizan, regulan y someten, produciendo una verdad existente y compartida que determinará nuestros actos, nuestras experiencias y nuestras relaciones. Producción y efecto de verdad que establecerá un espacio clasificatorio basado en dicotomías, instaurando aquello entendido dentro de la normalidad o la desviación, y por tanto, en el adentro o en el afuera de nuestras relaciones y estructuras sociales, donde nuestra realidad será reevaluada, rechazada, desmontada, para que el individuo pueda reapropiarse de un estado de libertad, de un yo singularizado bajo sus propias reglas. Y para ello, la Piel será herida, horadada, como suceso que dará muestra física de la disconformidad existente ante el control y la regulación ejercida que, transgrediendo los límites -como única salida y movilidad posible-, permitirá la redefinición y libertad del sujeto y por ende, de su Piel. Porque la transgresión, siguiendo a Foucault, *tiene*

²³¹ LACAN, Jacques. *Conferencia en Lovaina* 1972. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www.lacanerafreudiana.com.ar/2.5.1.21%20%20%20%20CONFERENCIA%20EN%20LOVAINA,%201972.pdf>>. p.7.

²³² FOUCAULT, (1979b). Op. Cit.p.14.

El texto original se refiere al cuerpo: *El cuerpo: superficie de inscripción de los sucesos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al cual intenta prestar la quimera de una unidad substancial), volumen en perpetuo derrumbamiento.*

el poder de ponerlo todo en tela de juicio, sin admitir reposo²³³, abriendo la posibilidad de cambio en su establecimiento como sujeto y por tanto, ante la posibilidad de nuevas formas de subjetividad. Pero ¿qué significa transgredir los límites?, y en cualquier caso ¿a qué límites nos referimos? A los límites sociales, culturales, a aquellos establecidos y que nos conforman y amalgaman en el grupo social, además de aquellos límites corporales, la Piel, como espacio e imagen normalizada en nuestra sociedad.

Fig. 73. Sigalit Landau. *Barbed Hula*. 2000. Fotogramas del vídeo- performance realizado en la costa de Tel Aviv. En la grabación podemos ver cómo Sigalit se expone completamente desnuda mientras hace girar durante dos minutos un aro conformado por alambre de espino.



De esta manera, veremos cómo la Piel aparece atravesada violentamente en respuesta a esa violencia *sistémica* -por esencia difícilmente detectable-, donde el dolor, la integridad física y la puesta a prueba de los límites, siendo compartidos de manera colectiva, permitirán la reafirmación y redefinición del individuo. Acciones violentas y una apertura de la Piel que darán lugar, por otro lado, al dolor; aquel que se ofrecerá como lenguaje, como elemento de comunicación y de relación con el otro de manera visceral y directa. Pero también un dolor como elemento a superar, a exceder y que en ambos casos será efectivo porque es algo que nos compromete a todos por igual y de manera polisensorial. Sólo tenemos que recordar el discurso propuesto por Marc-Antoine Petit acerca del dolor en 1799:

Ciudadanos: he venido a hablaros de vuestro enemigo, del enemigo eterno del género humano, de un tirano que golpea con la misma crueldad a la infancia y a la vejez, al débil y al fuerte, que no respeta ni los talentos, ni los rangos, que jamás se detiene ni ante el sexo ni ante la edad; que no tiene amigos a los que perdonar ni esclavos a los que favorecer, que aflige a sus víctimas delante de sus amigos, en el seno de sus placeres; que no teme el resplandor del día más que el silencio de la noche; contra quien la anticipación es vana y la defensa tanto menos segura cuanto que parece armarse contra nosotros con todas las fuerzas de su naturaleza²³⁴.

²³³ FOUCAULT, Michel. "Prefacio a la transgresión". En: *De lenguaje y literatura*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996. pp. 123-142. 1996. p.130.

²³⁴ MOSCOSO, (2011). Op. Cit.p.127.

Un dolor que nos compromete a todos sin distinciones, y que será especialmente efectivo porque, como veremos, moldeado y elegido singularmente se ofrece como herramienta perfecta donde la autoridad es el propio artista, el individuo. Dolor en el caso que nos ocupa y ante lo que podemos pensar, que no se ofrece como una llamada a la muerte, sino de todo lo contrario, hacia la vida. Empoderamiento personal, tal y como expresa Le Breton, como *una llamada al fervor de existir, un memento mori que devuelve al ser humano a lo esencial*²³⁵.

Fig. 74. Regina José Galindo. *Perra*. Milán, Italia. 2005. Fotografías de la performance realizada en la galería italiana Prometeo. Durante la misma, Regina escribió con ayuda de un cuchillo la palabra Perra en su muslo derecho como denuncia ante las acciones violentas, marcas realizadas con navaja y torturas sufridas por un gran número de mujeres en Guatemala.



De esta manera y bajo estos parámetros, veremos cómo muchas de las prácticas artísticas apelan a nuestra capacidad de reflexión, a nuestra experiencia y sensaciones más internas donde el lenguaje, como elemento constituyente que media y construye nuestras relaciones y nuestra cultura, será insuficiente, sin capacidad para dar razón y significado a lo que se nos muestra. Por ello, esa Piel abierta, será una manera de fracturar aquellas estructuras y andamiajes preconfigurados, dando un nuevo sentido a aquello que debe permanecer en el afuera. Así, el dolor, la enfermedad, el ritual, la violencia, el riesgo son elementos que excluidos de nuestra vida social aparecen de manera directa permitiéndonos resignificar los espacios, las relaciones y las experiencias, así como los límites de nuestra propia existencia, dejando al descubierto aquello oculto, posicionándonos ante lo *abyecto*²³⁶. Una

Marc-Antoine Petit, (1766-1811), médico y cirujano francés de Lyon, Francia. Durante la Revolución francesa, la ciudad de Lyon se levantó contra la Convención Nacional, siendo sitiada en 1793. Como bien explica Moscoso, *la Convención había ordenado la destrucción de Lyon [...] Bajo el lema "Lyon ya no existe", unas mil ochocientas personas fueron asesinadas por las denominadas mitraillades, descargas de mosquetes disparadas a discreción contra la población civil; otras muchas fueron ejecutadas en la guillotina. Los cuerpos caían al suelo con la misma facilidad con la que se derrumbaban los edificios de la segunda ciudad más importante de Francia*. El mismo año del asedio, Marc-Antoine Petit ocupó el cargo de cirujano mayor en el Hôtel-Dieu de la misma ciudad, y bajo estas circunstancias, seis años más tarde, escribiría el discurso arriba indicado.

²³⁵ LE BRETON, (1999). Op. Cit.p.19.

²³⁶ En la línea de Julia Kristeva:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí esta, muy cerca, pero inasimilable.

amenaza para el otro y para el propio sujeto, donde el interior se convierte en exterior dejando en suspenso los límites de nuestra consciencia. Y como bien explica Kristeva, donde *no es la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas*²³⁷. Empoderamiento del individuo a través de la marginalidad, del estigma, manejando a su favor la capacidad de contaminación o amenaza de lo dispuesto. Un control de la imagen singular del individuo que se muestra en calidad de *obscena*, siendo en algunos casos, intermediario entre aquello que no podemos alcanzar, lo Real, y su representación, o más bien su presentación.²³⁸ Así, como bien apunta Corinne Maier, *Lo obsceno sólo existe, pues, si es mostrado, hasta el extremo quizá de ser por entero definido, absorbido y como excedido por esa exposición a las miradas, se caracteriza por un más visible que lo visible*²³⁹. Un hacer ver demasiado o que se muestre como demasiado visible.²⁴⁰

Fig.75. Mike Parr. *Close the Concentration Camps*. Australia. 2002. Tras la negativa del primer ministro australiano John Howard para aceptar un barco con cientos de solicitantes de asilo procedentes de Oriente medio y del sur de Asia, ordenando su encarcelamiento en campos de refugiados, Mike se cosió las cejas, nariz, labios y orejas permaneciendo inmóvil con la palabra *Alien (Extranjero)* escarificada en su muslo durante seis horas como protesta y disconformidad ante tal situación abusiva.



Nos encontramos por tanto, en un espacio liminal, en el que sacar a la luz aquello olvidado, silenciado, estigmatizado y controlado; donde el dolor, el riesgo, la muerte y la sexualidad -Eros y Thanatos-, quedan presentados con total libertad. Si en nuestra cotidianidad existen fantasmas que sólo forman parte de nuestro inconsciente, las prácticas que trataremos a continuación, nos harán enfrentarnos a ellos en el espacio de lo diferente, de lo múltiple, proponiendo un individuo en continuo cambio.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. 6ª ed. Madrid: Siglo XXI, 2006. p.7.

²³⁷ Ibid.p.11.

²³⁸ En relación a lo Real y su vínculo con el arte, véase:

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2001.

WAJCMAN, Gerard. *El objeto del siglo*. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, (2006). Op. Cit.

²³⁹ MAIER, Corinne. *Lo obsceno. La muerte en acción*. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. p.33.

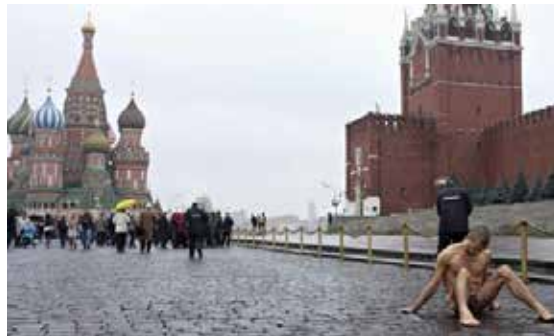
²⁴⁰ FOSTER, (2001). Op. Cit.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, (2006). Op. Cit.

3.1.1 Demostrar. La Piel como lenguaje

El 10 de noviembre de 2013 encontramos el siguiente titular en un periódico *on line* español: *Hospitalizado tras clavarse los testículos con un martillo en la Plaza Roja de Moscú como protesta*²⁴¹. Si bien estamos acostumbrados en mayor o menor medida a reconocer actos violentos en el contexto de nuestra sociedad global, ya sea a través de los medios de comunicación o de nuestra vivencia y contexto diario, también es cierto que nos llamó poderosamente la atención leer esta noticia, ya que en un primer momento lo primero que nos viene a la cabeza es: ¿cuál es el motivo por el que un ser humano decide por su cuenta y riesgo agredirse? Quizá esta es una de las muchas preguntas que nos han llevado a emprender este trabajo, y más aún este apartado en cuestión, pero también es el mismo interrogante que forma parte de lo que el protagonista de la noticia intentaba manifestar a la ciudadanía rusa: a saber, una invitación directa a la reflexión, al significado y cuestionamiento del porqué de su acción.

Fig.76. Petr Pavlensky. Fixation.2013.



El ejecutante de este violento hecho es el ruso **Petr Pavlensky**²⁴² (Leningrado - actual San Petersburgo-, 1984). Para nuestra sorpresa, al indagar un poco más acerca del suceso, encontramos que se trata de un artista cuya trayectoria queda atravesada por una clara y lúcida reflexión ante su contexto social inmediato. La acción en cuestión, llamada *Fixation* (*Fijación*), mostraba la manera particular de Pavlensky de evidenciar el descontento y el abuso empleado sobre la sociedad rusa como efecto de un claro ejercicio de poder autoritario.

El suceso, que comenzó a las 13:00 horas del 10 de noviembre del 2013, deja en evidencia a un Pavlensky desnudo y herido, alejado por otro lado de lo que a priori podríamos catalogar en tal situación como un individuo en estado caótico o confuso. Desnudo sobre el asfalto de la Plaza Roja de Moscú, permaneció quieto con los testículos clavados en el pavimento mientras los transeúntes pasaban mirando hacia

²⁴¹ "Hospitalizado tras clavarse los testículos con un martillo en la Plaza Roja de Moscú como protesta". *El Huffington Post*. Madrid: 2013. Disponible en: <http://www.huffingtonpost.es/2013/11/10/testiculos-plaza-roja_n_4250688.html?utm_hp_ref=spain#slide=3102698> [Consulta: 28 septiembre 2016].

²⁴² Según las traducciones y los diversos artículos encontrados, puede aparecer su nombre como Petr, Prior o Pryor.

él evidentemente extrañados. Finalmente, a las 14:30 horas y ayudado por la policía, fue trasladado al hospital para recibir tratamiento médico. Una conducta de autoagresión física en la que tras el conocimiento de los parámetros y propósitos específicos que le llevaron a su realización, nos alejan de la posibilidad de entenderla como una manifestación efectuada por alguien enajenado. Porque de lo que hablamos principalmente es de una hora y media en la que Pavlensky pudo arrebatarse y reapropiarse de su capacidad y derecho a la libertad de acción dentro del sistema social.

Fig.77. Petr Pavlensky. *Fixation*.2013.



No hace falta tener mucha más información acerca de la situación acontecida con *Fixation* para entrever una clara y evidente oposición hacia el régimen de Vladímir Putin; entendido desde la posición de Pavlensky como una autoridad que suprime derechos y libertades de los individuos. Oposición en plena conexión temporal con las múltiples manifestaciones y protestas que desde el año 2011 comenzaron a emerger para denunciar al gobierno, incluyendo unas elecciones legislativas celebradas el mismo año consideradas fraudulentas. Protestas que reafirmaron ante los ojos de la sociedad ese estado policial al que Pavlensky pretende atacar y desestabilizar. Por todo ello, su presentación ante la mirada del otro, se muestra desde una posición emancipadora y detractora hacia aquello que reprime y oprime a la sociedad rusa, en un intento por hacer evidente cómo los individuos están anclados a un sistema legal absolutamente represivo donde los organismos encargados de hacer cumplir la ley tienen como único fin su sometimiento, llegando al triunfo y restablecimiento de un estado policial. Por ello, el día elegido para su realización fue importante, ya que el 10 de noviembre es el día de la conmemoración de la policía. Acción, que como una puesta a prueba de los límites prefijados, esa fijación y anclaje de los mismos –tal y como expresa su título– funciona como *metáfora de la apatía, la indiferencia política y el fatalismo de la sociedad rusa moderna*²⁴³. Una inactividad por parte de los individuos que Pavlensky intenta sacar a la luz; aquella pasividad que provoca el fortalecimiento, así como la

²⁴³ DUNKLEY, George. *Pyotr Pavlensky, Russian Opposition Actionist Artist, nailed his scrotum to the cobblestones of Red Square* [en línea] 2013. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://whereisthemedia.tumblr.com/post/66738101750/pyotr-pavlensky-russian-opposition-actionist>>.

The action can be seen as a metaphor of apathy, political indifference and fatalism of the modern Russian society.

constante reinstalación y admisión por parte del individuo en el sistema legal represivo.

Así, lo importante, más allá de su intención primera de desestabilizar su entorno en el mismo momento de la acción, es precisamente la capacidad que tiene de afectar en el tiempo más allá del momento mismo de su realización; especialmente teniendo en cuenta que es llevada a cabo en el ámbito público, donde no tiene más remedio que estar en constante diálogo con esa autoridad ante la que se opone. Así, tras el obligado término de la acción y su detención por la policía, fue finalmente liberado sin cargos de manera inmediata; especialmente tras la confirmación por medio de pruebas médicas específicas que le declaraban psicológicamente sano. Dos días después, sin embargo, se abrió de nuevo su caso tras una denuncia en el que se le acusaba de vandalismo con posibles consecuencias de hasta cinco años de prisión.²⁴⁴ Algo que por otro lado, como bien explicaba Pavlensky, podría manifestarse a su favor, ya que *Si la autoridad actualmente está inicializando el proceso legal para encarcelarme, sería un fracaso –un comportamiento considerablemente ridículo desacreditándose a sí mismo-. Con esto no ganarán nada. La autoridad inicia este proceso demostrativo para que otros lo teman. Si me encierran, otro aparecerá; puede ser uno, pueden ser muchos. Esto no va a ser el final. Esto es por lo que el arte existe: para trabajar con la información y crear incidentes culturales*²⁴⁵. De esta manera, Pavlensky actúa en contra del sistema en que se ve inmerso, pero lo hace tanto de manera individual como colectiva, ya que expone sus deseos individuales implicando al otro, a un nosotros que a través de un diálogo necesario y en constante inestabilidad con las reglas y sistemas establecidos, aumentan su capacidad de resistencia.

De la misma manera, unos meses antes de la acción *Fixation*, el 3 de mayo de 2013 y bajo las mismas premisas protagonizó *Carcass* (*Carcasa*²⁴⁶), enrollándose desnudo en alambre de espinos frente a la Asamblea Legislativa de San Petersburgo. Acción en la que expone claramente que aquello *simbolizaba la existencia de una persona en un sistema legal represivo, donde cualquier movimiento provoca una*

²⁴⁴ Tal y como Pavlensky expresa en una de sus entrevistas, la denuncia fue realizada por un grupo llamado *The Society of Resistance Against Russophobia* (*Sociedad de la Resistencia contra la Rusofobia*), sin embargo, nunca llegó a iniciarse ningún tipo de proceso legal en relación a esto. Tuvo conocimiento de tal denuncia a través de una primera notificación, pero desconoce la existencia de otros documentos que acrediten verdaderamente la admisión de ésta o una posible actuación legal. Tal y como apunta, este tipo de denuncias provienen principalmente de grupos ciudadanos, *las personas que corroboran la agenda de la autoridad siempre existirán, y cumplen esa función no de manera interna, sino a través de su condición ciudadana. (The people who corroborate the authority's agenda will always exist, and they fulfill that function not internally, but through their citizen status).*

GALPERINA, Marina. *An interview with Petr Pavlensky: anaschist artist nails his balls to the Red Square, so you don't have to* [en línea] Animal New York. 2013. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <http://animalnewyork.com/2013/interview-petr-pavlensky-anarchist-artist-nailed-balls-red-square-dont/?utm_source=dlvr.it&utm_medium=facebook>.

²⁴⁵ Ibid.

If the authority is actually initiating the legal process of imprisoning me, it will be yet another nail in their coffin -a foolish, major act of discrediting itself. It will win nothing-. The authority initiates this demonstrative process so others will fear it. If I go to jail, another will appear; may be one, may be many. This is not to going to end. It is why art exists: To work with the plane of information and create cultural incidents.

²⁴⁶ Entendido como la carcasa propia, en relación a un cadáver.

*severa reacción de la ley, perforando el cuerpo de un individuo. El gobierno quiere convertir a la gente en ganado sin agallas, que sólo se puedan permitir trabajar, consumir y multiplicarse*²⁴⁷. Y aunque nos hable del cuerpo, sus acciones tienen que ver con la Piel, con la imagen del sujeto, con su concreción y reformulación como Piel/individuo, imagen/yo que está imbricado en una realidad social ante la que resistir. Una capacidad de enfrentamiento que llega a ser efectiva y desestabilizadora de la aparente normalidad, porque aunque sólo sea por un corto espacio de tiempo tiene la capacidad de ostentar el control y el poder hacia sí mismo, despojándole de éste al sistema institucionalizado, aun siendo a costa de su propio ultraje. Un poder-saber sobre el individuo que queda en suspenso, devolviendo su posición privilegiada a quien realmente corresponde, donde la Piel siendo horadada y atravesada, muestra una violencia subjetiva en respuesta directa a la que entendemos como sistémica. Un control y ejercicio de la violencia contra su Piel que origina nuevas imágenes y apariencias que se distribuyen socialmente para finalmente posicionarle como un verdadero individuo con poder de decisión y libertad.

Fig.78.
Petr Pavlensky.
Carcass. 2013.



Sin embargo, estas dos acciones no eran las primeras realizadas por Pavlensky, ya que en el año 2012 tuvo una amplia repercusión la realización de la acción denominada *Seam (Costura)*, en la que se cosió los labios como apoyo hacia el grupo, también ruso, **Pussy Riot**. El colectivo, tal y como defiende una de sus componentes, *empezó a finales de septiembre del 2011, justo después de que Putin anunciara que pretendía volver a ser presidente y tiranizar Rusia durante al menos 12 años más*²⁴⁸. De igual manera que Pavlensky, Pussy Riot se manifiesta claro opositor al régimen de Putin y como grupo activista desde su conformación²⁴⁹ era habitual

²⁴⁷ DUNKLEY, (2013). Op. Cit.

The action campaign named "Carcass" symbolized the "existence of a person in a repressive legal system, where any movement causes a severe reaction of the law, piercing into the body of an individual. The government wants to turn people into safe and secure gutless cattle, which are allowed only to work, consume and multiply" - said in a press release campaign.

²⁴⁸ LANGSTON, Henry. "Charlamos con las Pussy Riot". *Vice*. [en línea] 2012. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www.vice.com/es/read/charlamos-con-las-pussy-riot>>.

Sí, en ese momento nos dimos cuenta de que este país necesitaba un grupo militante, punk y feminista que se moviera por calles y plazas, movilizando toda la energía pública acumulada contra los corruptos malvados de la junta de Putin. Y enriquecer así la oposición cultural y política rusa con temas que nos importan [...]

²⁴⁹ Algunas de sus componentes formaron parte anteriormente del colectivo artístico-anarquista Voina (Guerra, en ruso). En 2010 dejaron de actuar, después de que dos de sus miembros fueran

encontrar imágenes en internet sobre sus distintas acciones provocativas. Sin embargo, fue la acción producida el 21 de febrero de 2012 la que causó una mayor repercusión mediática, y que les costaría posteriormente la reclusión a tres de sus componentes. La acción se realizó en el interior de la iglesia ortodoxa del Cristo Salvador en Moscú. Todas ellas con pasamontañas y ropa con colores vivos, cantaron la "Oración Punk"²⁵⁰: *"Virgin Mary, Mother of God, put Putin away (bis). Virgin Mary, mother of God, become a feminist" (Virgen María, madre de Dios, líbranos de Putin (bis). Virgen María, madre de Dios, conviértete en feminista).*²⁵¹

Grabada en vídeo y posteriormente colgada en internet, dio la vuelta al mundo, y aunque sus rostros quedan tapados por pasamontañas, no sólo nos exponen la idea de que pertenecer al colectivo es anónimo, sino que cualquier individuo puede formar parte y emprender esa lucha. Una lucha que en el caso concreto de la acción realizada pone de relieve el abuso de poder y sus relaciones con la iglesia ortodoxa, denunciando lo que significa para ellas el régimen de Putin, que no es más que *una dictadura del Tercer Mundo con todo su mierdoso glamour: una economía horrible basada en recursos naturales, niveles de corrupción escandalosos, falta de independencia parlamentaria y un sistema político disfuncional*²⁵².



Fig.79. Pussy Riot. *Punk-Gebet*. 2012.
Fotogramas de la acción en el interior de la iglesia ortodoxa del Cristo Salvador en Moscú. Rusia.

encarcelados por volcar un coche de policía en San Petersburgo. Ese mismo año, dibujaron un pene gigante en el puente levadizo de San Petersburgo; puente que se encuentra frente la antigua sede del KGB, ahora del FSB (Servicio Federal de Seguridad).

²⁵⁰ En el año 2013 se realizó un documental que contaba su historia bajo el título original *Pokazatelnyy protsess: Istoriya Pussy Riot*. Subtitulada al castellano y estrenada en España en el año 2014 como *Pussy Riot. Una Plegaria Punk*.

²⁵¹ PRECIADO, Paul B. "OCCUPY SEX. Notas desde la revolución feministapornopunk". En: *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. 1ª ed. Madrid: This Side Up, 2013. (Exposición celebrada en León (España), Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León - MUSAC, del 23 de junio de 2012 al 24 de febrero de 2013). pp. 265-282. 2013. p.267.

²⁵² LANGSTON, Henry. "Charlamos con las Pussy Riot". *Vice*. 2012. Disponible en: <<http://www.vice.com/es/read/charlamos-con-las-pussy-riot>> [Consulta: 28 septiembre 2016].

Unas ideas que son compartidas por Petr Pavlensky, y por ello, el 23 de julio de 2012 -antes de que comenzara el juicio de las tres componentes de Pussy Riot y que finalmente fueran recluidas-, realizó la acción *Seam*. Ante la Catedral de Kazán permaneció con sus labios cosidos y una pancarta en la que se podía leer: *La acción de Pussy Riot es una réplica de la famosa acción de Jesucristo (Mateo: 21: 12-13)*²⁵³. Con ello, Pavlensky intentaba hacer entender que la sentencia que se proponía para el colectivo feminista ruso era absolutamente contrario a los propios valores cristianos, demostrando la censura y el excesivo abuso de poder existente en Rusia. Censura reconfirmada al ser trasladado al hospital por la policía evitando que pudiera ejercer su derecho de expresión.

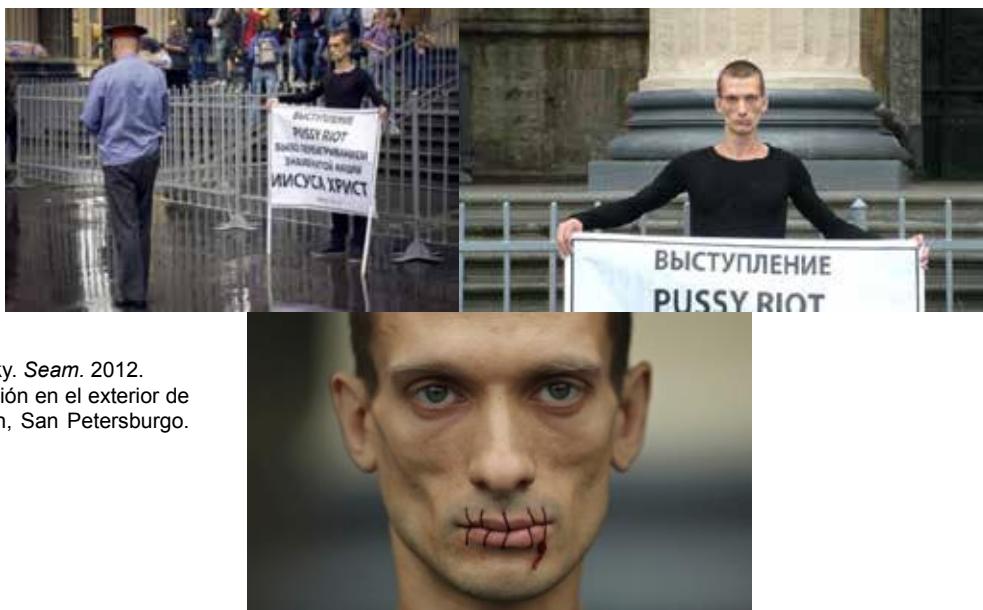


Fig.80. Petr Pavlensky. *Seam*. 2012. Fotografías de la acción en el exterior de la Catedral de Kazán, San Petersburgo. Rusia.

Labios cerrados que simbolizan la presión y sumisión a la que son sometidos, así como una intencionalidad clara en el hecho de poner de relieve el silenciamiento global al que son forzados. Una desestabilización del propio sujeto que de manera concluyente se aproxima a los otros, al contexto determinado y al espacio social en el que se habita, siendo conscientes de que la única manera en la que pueden ser escuchados es a través de la violencia sobre su propia Piel y como en este caso, un silencio elegido que lo dice todo. Un silencio autoimpuesto ante la generación de múltiples discursos que de forma permanente se imponen hasta la saturación y limitan una posible oposición, así como coartan la capacidad del individuo a refutar o contraargumentar aquello que se quiere imponer. De esta manera, sólo podemos entender, siguiendo a Le Breton, que el *lenguaje es poder*²⁵⁴, poder de decir, desde

²⁵³ Mateo 21: 12-13

Después Jesús entró en el Templo y echó a todos los que vendían y compraban allí, derribando las mesas de los cambistas y los asientos de los vendedores de palomas.

Y les decía: "Está escrito: Mi casa será llamada casa de oración, pero ustedes la han convertido en una cueva de ladrones".

²⁵⁴ LE BRETON, David. *El silencio*. 2ª ed. Madrid: Sequitur, 2006. p.57.

donde se asignan significados y establecen jerarquías. Aquel que tiene el poder del lenguaje, determina quién y qué puede, y quién y qué no puede decir, así como quién debe callar. Los mecanismos y estrategias de poder quedan atravesados e incorporados en el propio lenguaje. Nuestras realidades, nuestras creencias, son creadas a través de éste; aquel que utilizan los sistemas coercitivos como instrumento legítimo, posicionando siempre al individuo en el lugar de la subordinación. Ya Deleuze y Guattari expondrían que *El lenguaje ni siquiera está hecho para que se crea en él, sino para obedecer y hacer que se obedezca*²⁵⁵. De esta manera, la estructura del lenguaje está conformada por esquemas de pensamiento estableciendo relaciones de poder jerárquicas que se repiten a través de éste; una reiteración que confirma y conforma nuestras relaciones y experiencias, provocando que el individuo asuma una construcción basada en los mismos esquemas reduccionistas y coercitivos que reiteran la hegemonía del propio discurso. Un discurso o lenguaje común, por tanto, que no puede ser utilizado para evitar la subordinación o ejercer resistencia, donde nuestras creencias se basan en actos que requieren de la acción del habla, donde hablar es hacer; finalmente enunciados performativos, en la línea de Butler.²⁵⁶

Siguiendo desde estos mismos parámetros, el silencio por tanto, se asume como una herramienta de control coercitiva y un fallo en la comunicación. Como error en la transmisión emisor-receptor, que, tal y como expone Le Breton, *impuesto por la violencia suspende los significados, rompe el vínculo social*²⁵⁷, neutralizando cualquier tipo de pensamiento crítico. Sin embargo, ante el vacío propio de la saturación actual o la mudez neutralizante, sólo es posible asumir el silencio desde una posición activa y elegida deliberadamente como una herramienta que despliegue amplios significados. Porque el silencio no es un error en la comunicación; un silencio autoimpuesto sólo puede hablar e intentar generar un diálogo, una respuesta de aquel que sostiene y ejerce autoridad en las relaciones de poder. El silencio es aquello que sugiere, dice sin decir; no dice nada o lo dice todo; *dice lo que las palabras no sabrían expresar, concede plaza a una emoción que un enunciado no habría sabido calibrar*²⁵⁸. De esta manera, de igual forma que el lenguaje, el silencio implica control, imposición y represión, pero también puede convertirse en una herramienta para el empoderamiento del individuo. Así, acciones como las de Pavlensky, en las que la apertura de la Piel y un silencio autoimpuesto se presentan

²⁵⁵ DELEUZE y GUATTARI, (2010b). Op. Cit.p.81.

²⁵⁶ El filósofo John L. Austin, en su texto *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, publicado por primera vez en 1962, proponía su teoría de los actos del habla. Para Austin, en el momento en que emitimos un enunciado al mismo tiempo estamos actuando. De esta manera, distinguía entre aquellos actos del habla constatativos y performativos; estos últimos, los que traemos aquí, son considerados como aquellos que producen aquella realidad verdadera que describen en su enunciado. Estas ideas serán retomadas más adelante por Judith Butler y su teoría de la performatividad, -centrada especialmente en la construcción del género y la subjetividad- entendida ésta como aquellas repeticiones ritualizadas de ciertos actos, los cuales se convierten en ideas, gestos y acciones, entendidos como verdaderos y asumidos con naturalidad por el sujeto.

Trataremos esta cuestión más adelante. Para más información, véase;

BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. 1ª ed. Madrid: Síntesis, 2009.

²⁵⁷ LE BRETON, (2006). Op. Cit.p.6.

²⁵⁸ Ibid.p.55.

como una posición elegida y mostrada abiertamente, llegarán a proclamar una vasta comunicación. Imagen violenta de una Piel autoherida y un silencio autoimpuesto que dará como resultado una desestabilización de las estructuras, de los pensamientos y experiencias.

Hechos, por otro lado, que son compartidos abiertamente y por tanto, exigen una relación con el otro, un diálogo más allá de la propia acción, comportando de esta manera su verdadera efectividad, que parte de insertar y deformar los propios mecanismos utilizados por la autoridad para ejercer resistencia²⁵⁹; en este caso la información, imágenes y vídeos de sus acciones que de manera global han sido manifestados a través de numerosas plataformas de internet.²⁶⁰ Orden y control ejercido por/para/a través de los sujetos, Piel-individuo-yo; relaciones de poder que nos conforman y ante las que Pavlensky se enfrenta alterando sus formas estipuladas dando lugar a otro espacio comunicacional utilizando la violencia y el dolor. Un dolor que aunque para él *no tiene ningún significado, no es un elemento que ponga de relieve*²⁶¹, sirve, tal y como expone Pedro A. Cruz Sánchez, como *mecanismo capaz de lograr un cuerpo en alerta, esto es, un cuerpo continuamente desbordado y*

²⁵⁹ KOSHKKA, Cherneyy. *Russia: Famous Shock Artist Petr Pavlensky Protests Against The Use Of Psychiatry For Political Purposes* [en línea] The Raw Report. 2015. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://therawreport.net/article/2015/02/17/russia-famous-shock-artist-petr-pavlensky-protests-against-use-psychiatry>>.

Su última acción conocida en la que mantiene la agresión física hacia su Piel es *Separation* (*Separación*), llevada a cabo el 10 de octubre de 2014. Pavlensky, sentado desnudo sobre el tejado de un psiquiátrico, cortó el lóbulo de su oreja derecha con ayuda de un cuchillo y permaneció allí, cubierto de sangre, hasta que la policía, arrastrándole, pudo llevarle a un hospital. Una vez más, después de ser sometido a pruebas médicas, su diagnóstico fue favorable, declarándole totalmente cuerdo. Su manera de exponerse y de agredirse, así como los motivos que le llevan a ello permanecen claros y directos en un dialogo necesario y constante con la autoridad; en este caso, Pavlensky protesta contra la internación y abuso de presos de carácter político en la institución mental. Como él mismo expone: *El cuchillo separa el lóbulo de la oreja del cuerpo. El muro de hormigón del instituto psiquiátrico separa a la sociedad inteligente de los pacientes dementes. Convirtiendo los beneficios de la psiquiatría para fines políticos - [define] el aparato policial recuperando la autoridad para definir la línea entre la inteligencia y la locura. Armándose con diagnósticos psiquiátricos, un burócrata con una túnica blanca corta las piezas de la sociedad que le impiden la instalación de una sola dictadura monolítica, así como reglas obligatorias para todos.*

The knife separates the earlobe from the body. The concrete wall of the psychiatric institute separates smart society from insane patients. Turning the benefits of psychiatry to political purposes – [means] the police apparatus regains the authority to define the line between intelligence and insanity. Arming himself with psychiatric diagnoses, a bureaucrat in a white robe cuts off those pieces from society that prevent him from installing a single monolithic dictatorship for all and compulsory rules for everyone.

²⁶⁰ Como vimos anteriormente, la noticia en el periódico en línea sobre *Fixation* (de la misma manera que el resto de sus acciones), fue producida y difundida a través de internet pocas horas después de la acción. Esto supone no sólo que toda la información, fotografías, vídeos, etc, fueron generados y compartidos rápidamente, sino que permitió que su alcance fuera un amplio escenario global/territorial. A través de esta información generada sobre su trabajo y el diálogo constante con la autoridad (todo ello difundido abiertamente a través de los medios), completa el discurso y la efectividad del mismo, incluyendo en ese diálogo a todo el grupo social.

En el caso concreto de *Seam*, tanto Pavlensky como las Pussy Riot recibieron apoyo globalmente; desde Amnistía Internacional, pasando por personalidades de la cultura como Madonna o Björk, filósofos como Toni Negri o Žižek, así como de diferentes asociaciones y federaciones en pro de los derechos humanos.

²⁶¹ GALPERINA, (2013). Op. Cit.

It is not an element of communication in my work. It's not a factor I emphasize.

*desacomodado, que suspende y pone bajo sospecha la voraz expansión del sistema ideológico imperante*²⁶².

Un sistema ideológico que Pavlensky reconoce; aquello que permite que el sujeto actúe y piense de una determinada manera y no de otra, para sacarlo a la luz y deformarlo utilizando la agresión contra sí mismo que, como elemento de poder constituyente de toda sociedad, es utilizada sobre y contra su Piel ejerciendo una violencia subjetiva con plena autonomía para resistir ante lo normalizado (violencia *sistémica*). Una violencia evidente, que comunica y nos afecta en el momento en que es mostrada y simbolizada, que trabaja como lenguaje, como elemento de comunicación de la misma manera que el dolor. Aquella superficie sobre la que se materializan, siguiendo a Foucault, las múltiples relaciones de poder, funciona a modo de texto; dolor y apertura que salvo cuando es sentida y experimentada por uno mismo, muestra una incapacidad para ser entendida o sentida por un otro. Porque cuando el lenguaje es insuficiente, cuando el dolor no puede ser transmitido, la Piel herida y abierta sirve como representación que da paso a la comunicación, y tal y como apunta Miguel A. Hernández-Navarro tomando como referencia los estudios de Amelia Jones, en este tipo de trabajos:

*[...] la entidad "real" del artista desaparece y éste actúa como símbolo en un contexto, se convierte en lenguaje. El dolor que se siente y se produce en dicho contexto es un dolor aunque real simbolizado, puesta en escena por medio de una serie de códigos, adquiridos*²⁶³.

Una representación del dolor que se muestra por tanto, simbolizado, ya que salvo en el momento concreto de la acción, sólo es posible ser asumido a través de la imagen o imágenes que como documento han quedado de ese momento. Pero al mismo tiempo, una acción también simbolizada porque ese dolor, esa violencia subjetiva que Pavlensky ejerce sobre sí mismo, ya estaba controlada y estipulada de antemano.

Y aunque comenzamos haciendo referencia a Pavlensky y a nuestra más inmediata actualidad, no podemos olvidar las numerosas experiencias artísticas que desde finales de los años 60 se formularon desde parámetros claramente similares. Acciones desde las que poner en escena un nuevo lenguaje -a través de la violencia y el dolor autoimpuestos- para ser resignificados como elementos importantes de oposición a los andamiajes, a las estrategias y relaciones de poder, donde la Piel es herida y abierta para dar paso a un espacio comunicacional no lingüístico, desde el silencio; un silencio audible y palpable, con un claro control del dolor y de todo aquello que debe acontecer. Elementos que de forma paradigmática llevó, ya en los años 70, a la artista francesa **Gina Pane** (Biarritz, 1939 – París, 1990) a la realización de muchas de sus piezas. En 1971 Pane realizará *Escalade non-anesthésiée (Escalada sin anestesia)* en su estudio de París, al subir con ayuda de sus pies y manos

²⁶² CRUZ SÁNCHEZ, (2004). Op. Cit.p.141.

²⁶³ HERNÁNDEZ-NAVARRO, (2006). Op. Cit.p.132.

Para más información en referencia a los estudios de Amelia Jones sobre Body Art, véase:

JONES, Amelia. *Body art. Performing the subject*. 1ª ed. Minneapolis / London: University of Minnesota, 1998.

desnudas unas escaleras cuyos peldaños estaban conformados por elementos cortantes. Su principal objetivo en la realización de esta acción, fue llamar la atención sobre el aumento de la violencia y la participación y escalada militar estadounidense en relación a la Guerra de Vietnam. Apelación especialmente dirigida a un espectador considerado anestesiado tras las protestas de 1968, tal y como podemos entender en el texto de la propia artista:

*Tras haber fijado el “objeto escalera” metálico plagado de puntos hirientes a una pared de mi estudio, escalé o trepé por toda su superficie descalza y sin protección en las manos.
Una escalada-asalto a una posición mediante una escalera - estrategia que consiste en escalar “peldaños”.
Escalada estadounidense en Vietnam.
Artista - los artistas también trepan.
Dolor - dolor físico en uno o varios puntos del cuerpo.
Dolor interno, profundo, sufrimiento. Dolor moral.
Lo opuesto a una escalada anestesiada.*²⁶⁴

Fig.81.Gina Pane. *Escalade non-anesthésiée*. 1971.
Fotografías en blanco y negro.



²⁶⁴ Gina Pane. *Terre-Artiste-Ciel*. 16 Février-16 Mai 2005. Dossier de presse. 2005. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: http://www.geifco.org/actionart/actionart01/entidades_01/CENTROS_CULTURALES/CentrePompidou/gina-pane/1%20DP%20Gina%20Pane.pdf. p.17.

Après fixation de « l'objet-échelle » en métal hérissé de pointes tranchantes, sur un pan de mur de mon atelier, déchaussée, mains nues, j'ai escaladé de haut en large toute sa surface. Escalade-assaut d'une position au moyen d'une échelle – stratégie qui consiste à gravir les « échelons ». L'escalade américaine au Vietnam. Artiste - les artistes aussi grimpent. Douleur - douleur physique à un point ou plusieurs points du corps. Douleur interne, profonde, souffrance. Douleur morale. Le contraire d'une escalade anesthésiée.

Aunque hasta el momento Pane había trabajado con elementos de carácter escultórico y pictórico más tradicional, esta acción será definitivamente la que marcará un cambio en la realización de sus posteriores trabajos, utilizando la Piel como el elemento fundamental, porque como bien apuntó:

En el recorrido de cada artista hay una reflexión que se hace a partir de acontecimientos sociales. [...] dejé de trabajar durante algún tiempo para estar en la calle, en la sociedad, relacionándome con la gente, como ocurrió aquél mayo²⁶⁵. [...] de pronto comprendí que era precisamente él, mi cuerpo, el elemento fundamental de mi concepto²⁶⁶.

Pane utilizará su Piel como el elemento comunicador, haciéndonos partícipes de aquellos procesos, o mejor dicho acciones, como ella prefería denominarlas, que nos revelan la violencia latente de la sociedad que en aquel momento estaba atravesada por un difícil clima sociopolítico; conflictos bélicos como la Guerra de Vietnam, confrontaciones internacionales económicas y políticas que influían de manera mundial, así como numerosos movimientos sociales y protestas ciudadanas ante el contexto que se estaba viviendo y que adquirirían cada vez más importancia, como fue el caso del mayo francés. Por ello, aunque la acción *Escalade non-anesthésiée* fue realizada en la intimidad de su estudio y sin espectadores,²⁶⁷ entendió que a partir de ese momento necesitaba compartir su experiencia y su dolor de manera directa, para trabajar y comunicar con la fuerza y consistencia que articulará más adelante todo su trabajo. La energía que se desprende de sus acciones genera una percepción cercana, táctil, donde la violencia hacia la Piel procura una profunda empatía, una comunicación con el espectador, con el otro. Precisamente esa era la base de su trabajo; trasladar con su lenguaje lo que de otra manera no podía manifestar. Por ello, en la parte final de su manifiesto llamado *Lettre a un(e) Inconnu(e) (Carta a un(a) Desconocido(a))*, podemos leer: *Si abro mi "cuerpo" es para que podáis recordar vuestra sangre, es por amor hacia vosotros: al otro²⁶⁸*. Porque el dolor que quería presentar no era un dolor individual sino colectivo, y de ahí, que necesitara compartirlo con una audiencia. Su objetivo, por tanto, era facilitar la capacidad de identificarnos con ella, con su dolor, con su herida. Como bien apunta Juan Vicente Aliaga:

A lo largo de casi un decenio Gina hirió su cuerpo en distintos puntos, movida no por un afán masoquista o por disfrutar de la experiencia del dolor, sino más bien para poner de manifiesto que el cuerpo está sujeto a imposiciones de tipo psicológico, educativo, familiar,

²⁶⁵ En referencia a Mayo del 68.

²⁶⁶ FERRER, Esther. "El territorio del cuerpo. Entrevista con Gina Pane". *Lápiz*. vol. 58, no. Año VI, pp. 36-41. 1989. p.37

²⁶⁷ En el momento de la acción sólo se encontraban algunas personas muy cercanas a Pane, así como la fotógrafa Françoise Masson que será una figura fundamental en el desarrollo y conformación de todas sus acciones.

²⁶⁸ PANE, Gina. *Lettre à un(e) inconnu(e)*. 1ª ed. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 2003. p.16.

SI J'OUVRE MON «CORPS» AFIN QUE VOUS PUISSIEZ Y REGARDER VOTRE SANG, C'EST POUR L'AMOUR DE VOUS: L'AUTRE.

Las mayúsculas forman parte del énfasis ofrecido por la propia artista.

sexual, social, económico, a ataduras de género que a Pane, como mujer indómita, le afectaban sobremanera al negarse a verse arrumbada a un estereotipo pasivo, anestesiado. La herida, con sus diversos pliegues, era, por tanto, la epifanía dolorosa y punzante de una rebeldía²⁶⁹.

Para Pane, el espacio físico (la Piel) y su relación psíquica (yo) eran entendidos en compleja relación para/en la constitución del individuo, por ello, sus acciones necesitaban ser presentadas desde o a través de ambos espacios; un yo individual que apelando a un nosotros, vincula la herida física con la herida psíquica, con aquel espacio inconsciente fuera del lenguaje.

Pane entendía sus acciones como un medio para crear un cambio en la sociedad que entendía como anestesiada, donde el dolor y las heridas operaban como llamada de atención que podrían transformar la conciencia del espectador al ser compartidas como en el caso de *Autoportrait(s)* (*Autorretrato(s)*). Acción realizada en 1973 en la galería Stadler de París, donde podemos ser conscientes de la presencia de la violencia física a la que se sometió. Dividida en tres bloques diferenciados, en la primera parte, denominada *mise en condition* (*Puesta a punto*), Pane estaba tendida sobre una estructura metálica bajo la cual había numerosas velas encendidas, desde la que no se levantó hasta que el dolor proveniente del calor de las velas fue intolerable; aproximadamente treinta minutos, siendo evidente para la audiencia el padecimiento que estaba soportando por la manera en que retorció sus manos, *mucho más que por el rostro, por lo que era en realidad un modo muy primitivo de comunicación*²⁷⁰. No le interesaba la capacidad del lenguaje común, aquél aprendido y aprehendido de manera social y cultural, ya que recordemos, éste compromete el establecimiento de construcciones que el sujeto asume como esquemas jerárquicos y reduccionistas de pensamiento. Pero al mismo tiempo, un lenguaje, que para Pane se mostraba claramente insuficiente para lo que quería comunicar. Por ello, intentaba crear y trabajar con otras maneras de comunicación no lingüísticas, capaces de solventar las limitaciones a las que se enfrentaba; adecuarse a las necesidades de aquello que quería transmitir apelando a nuestra parte más inconsciente o como ella misma denominaba, primitiva, que permitiría la capacidad de reflexión para fracturar los límites impuestos y pautados propios de la violencia *sistémica*.

²⁶⁹ ALIAGA, Juan Vicente. "Los pliegues de la herida. Sobre violencia, género y accionismo en la obra de Gina Pane". *Artecontexto*. vol. 7, pp. 72-81. 2005. p.76.

²⁷⁰ O'DELL, Kathy. *Contract with skin. Masochism, Performance Art, and the 1970s*. London: University of Minnesota Press, 1998, p.45.

The public understood my suffering from the way I wrang my hands much more than from my face, so it was actually a very primitive mode of communication.

Fig. 82.
Gina Pane. *Action Autoportrait(s): mise en condition / contraction / rejet*. 1973.
Fotografía a color en paneles de madera. 113 x 113 cm.



De la misma manera, ese rechazo del lenguaje prefijado es mostrado en la segunda parte llamada *Contraction (Contracción)*, al cortarse con una hoja de afeitar en los dedos y el labio mientras posicionada de pie contra la pared y de espaldas al espectador con un micrófono murmuraba: *no verán nada*²⁷¹, al tiempo que se proyectaban las manos de una mujer que se pintaba las uñas de color rojo. Palabras prácticamente no audibles para el público impidiendo la comprensión de aquello que decía, y que funcionaba como símbolo de la dificultad existente para tener una buena comunicación, la incapacidad de comunicar, una vez más, a través del lenguaje común. Mientras la proyección proseguía, una cámara enfocaba los rostros de algunas espectadoras con la intención de que éstas formaran parte directa de la acción. De alguna manera las confrontaba ante la imagen vulnerable que conformaba la Piel de Pane lacerada, para llegar a ser reconocida e identificada por el espectador como propia.

En la última parte, *Rejet (Rechazo)*, hacía gárgaras con leche al mismo tiempo que brotaba la mezcla de ésta con la sangre de su labio, terminando por escupirla. *Fue en las tres fases de la destrucción de "algo" por el descubrimiento de un nuevo lenguaje*: tal y como expresaba, *el de la mujer*²⁷². Destrucción de lo normalizado, de las prótesis mentales que a través de la herida se hacen texto exponiéndonos su fragilidad y compartiéndola con el espectador, dejando que éste sea también parte de toda su acción. De ahí que la acción se denomine *Autoportrait(s)*, en plural, dejando abiertos los diferentes y múltiples yoes en relación: yo-Piel-otro.

Un lenguaje propio lleno de simbolismo que también utilizará en acciones posteriores como en la realizada en 1975 en la galería De Appel en Ámsterdam, en la que Pane entra en el espacio de la acción vestida de blanco, con gafas oscuras y con

²⁷¹ O'DELL, Kathy. *Contract with the skin. Masochism, performance art and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota, 1998. p.48.

They won't see anything.

²⁷² Notas de la acción de la propia artista.

«Gina Pane. Terre-Artiste-Ciel. 16 Février-16 Mai 2005. Dossier de presse», (2005). Op. Cit.p.18.
Il s'agissait dans les trois phases de la destruction de « quelque chose » pour la mise au jour d'un nouveau langage : celui de la FEMME

Aunque muchos autores expresan la relación aparentemente clara de Pane con ideas y reivindicaciones feministas, ella misma ha argumentado en diferentes ocasiones que siempre se ha sentido como un persona, más allá de un género u otro, expresándose de esta manera: [...] *mi inserción en la vida, desde mi infancia, desde que me acuerdo, ha sido siempre como ser, más que como mujer u hombre, y esto lo he llevado siempre conmigo, nunca he sido consciente de la diferencia, ni en el terreno intelectual, ni incluso en el físico.*

FERRER, (1989). Op. Cit.p.40.

unas estrellas azules dibujadas en su mano y brazo izquierdo. En el suelo del espacio diferentes objetos, entre ellos dos espejos, una raqueta de tenis, guantes de boxeo y una hoja de afeitar. Una mujer desnuda con estrellas azules dibujadas en su espalda, se tumba sobre una tela negra y queda de espaldas a los espectadores. Durante 15 minutos, *Pane tocó unos platillos musicales de cartón que cubiertos totalmente de algodón amortiguan el sonido, procurando un sonido suave y sin brillo*²⁷³, evidenciado ya en el propio nombre de la pieza.²⁷⁴ Tras una narración sobre la figura de la madre y el nacimiento, el sonido de una música clásica y muestra de algunas diapositivas, Pane se acerca a los dos espejos. En el primero estaba escrita la palabra *aliénation* (*alienación*), en el segundo estaba dibujado un rostro femenino con gafas, tal y como expone Juan Vicente aliaga, *estereotipado*²⁷⁵. Con su puño desnudo rompe primero un espejo y después el segundo. Durante 10 minutos estuvo sentada en un taburete golpeando con la raqueta de tenis una pelota colgada del techo dejando que golpeará y rebotará sobre su frente mientras su respiración, amplificada con ayuda de un micrófono, era dificultosa. De vuelta ante el primer espejo, volvió a golpearlo violentamente usando las palmas de las manos, los puños y los brazos. Tras esto, y frente a los espectadores, muy lentamente cogió la cuchilla de afeitar y se cortó en el labio inferior, algo que como hemos visto ya había realizado en 1973 en *Autoportrait(s)*, *Contraction*. Finalmente se acercó hacia la mujer desnuda y terminó mirando al techo con ayuda de unos binoculares.

Como en todas sus acciones, encontramos una clara presencia y juego a través de los sentidos, porque Pane se relaciona con nosotros de manera visceral, nos vincula a su presentación simbólica y física de sus actos y movimientos. Destrucción de lenguaje y reconstrucción de uno propio; destrucción de su Piel-imagen-yo y reconstrucción de una nueva imagen; Piel-imagen-Nosotros, una imagen que se conformaba a través del otro, que *no es un simple reflejo del yo*, como apunta Juan Vicente Aliaga, *sino un componente del propio yo, de esa identidad abierta en la que la singularidad de cada persona, sin negarla ni mucho menos anularla, está imbricada en el sentir y el hacer de los demás*²⁷⁶. La Piel es herida, física y psicológicamente, la unidad como sujeto se desestabiliza quedando la sangre que brota como recordatorio de nuestra fragilidad conectándola con la tradición religiosa y ritual. Reafirmando esta conexión, recordemos, tal y como apuntamos anteriormente; *Si abro mi "cuerpo" es para que podáis recordar vuestra sangre, es por amor hacia vosotros: al otro*. Podríamos pensar perfectamente que se tratan de palabras provenientes de Jesús en el momento de la crucifixión, algo que por otro lado ha constituido el mejor modelo para mostrar el sufrimiento humano durante siglos formando parte del imaginario colectivo de nuestras sociedades occidentales.²⁷⁷ Para

²⁷³ O'DELL, (1998). Op. Cit.p.25.

²⁷⁴ PANE, Gina. *Discours mou et mat*. [Video]. [en línea] 1975. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/gina-pane/discours-mou-et-mat/2848>>.

²⁷⁵ («Gina Pane. Intersecciones» 2016)p.36.

²⁷⁶ *Gina Pane. Intersecciones*. (Exposición celebrada en León (España), Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León - MUSAC, del 30 de enero de 2016 al 24 de abril de 2016). 1ª ed. Castilla y León: MUSAC. Museo de arte Contemporáneo de Castilla y León, . 2016. p.25.

²⁷⁷ Es interesante pensar las relaciones derivadas de su discurso místico o religioso en todo su trabajo, ya que aunque podemos establecer vínculos con la iconografía cristiana y religiosa, Pane las utiliza en un sentido laico —o como ella bien precisa, primitivo—. Aunque podamos establecer paralelismos con prácticas de tipo místico o asceta, ella adopta el papel activo siendo la única autoridad. De esta manera,

Pane el dolor es una bendición y sirve para la purificación personal y colectiva relacionado con su inmediato contexto social. Un dolor expuesto a los otros a través de todos los sentidos, con un control absoluto de la violencia ejercida, porque el poder que recae sobre el individuo social-Piel del artista, en ese momento es ostentado por y para ella de manera claramente definida. De ahí, que ella misma relatara que *sabía muy bien que un día, cuando consiguiera formular la última herida, me pararía*²⁷⁸. De esta manera, resalta una disconformidad social, denunciando aquello que oprime al individuo, intentando devolverle la capacidad crítica a una sociedad anestesiada después de la aceptación de una violencia normalizada, incitando a una reflexión clara y objetiva de su contexto inmediato. Jugando a producir cierto malestar en el otro, intenta despertar a aquellos que parecen dormidos, *donde el dolor incluso el más modesto, induce a la metamorfosis*, expresa Le Breton, *proyecta a una dimensión inédita de la existencia, abre en el hombre una metafísica que trastoca su ordinaria relación con el prójimo y con el mundo*²⁷⁹, donde la violencia aparece como algo absolutamente normalizado ofreciendo al espectador su Piel como proyección de la conciencia de uno mismo. *Me lesioné, pero nunca me mutilé. [...] ¿La lesión? Identificar, introducir y localizar un cierto malestar. Ella es el centro*²⁸⁰. Por ello, la Piel opera como el elemento más importante, porque es aquello que funciona como medio directo para la comunicación entre el espectador y el artista, porque como hemos apuntado, aunque el dolor no puede ser explicado, sino experimentado, también es cierto que forma parte al mismo tiempo de lo individual y lo colectivo siendo, como bien expresa Le Breton, *un principio radical de metamorfosis, y de acceso a una identidad restablecida. Es una herramienta de conocimiento, una manera de pensar los límites de uno mismo y de ampliar el conocimiento de los demás*²⁸¹. Por ello, Pane preparaba minuciosamente todas sus acciones con bocetos y anotaciones previas que no dejaban nada al azar. Aun cuando muchos podían pensar que estaban basadas en la improvisación, todas las laceraciones, movimientos, gestos y repeticiones, estaban trabajados y pensados de antemano. En todas ellas, tuvieran o no espectadores, -como el caso de *Escalade non-anesthésiée*-, el material externo previo a modo de bocetos y anotaciones, así como los producidos durante la acción, como vídeos o fotografías, tendrán un objetivo primordial; serán una parte consustancial de su trabajo más allá de conformar un elemento puramente documental. Françoise Masson fue la persona en la que Pane confió para la realización de las fotografías, determinando ciertas pautas y directrices específicas previas a la realización de las acciones.²⁸² Un material que formaba y conformaba todo su trabajo, que como en el caso específico de la fotografía:

transgrede claramente el sentido de sumisión unido a este tipo de asociaciones dando lugar a una posición y empoderamiento en, desde y para el ámbito más terrenal/social.

²⁷⁸ FERRER, (1989). Op. Cit.p.38.

²⁷⁹ LE BRETON, (2002). Op. Cit.p.26.

²⁸⁰ «Gina Pane. Terre-Artiste-Ciel. 16 Février-16 Mai 2005. Dossier de presse», (2005). Op. Cit.p.4.
Je me blesse mais ne me mute jamais. [...] La blessure? Identifier, inscrire et repérer un certain malaise, elle est au centre.

²⁸¹ LE BRETON, (1999). Op. Cit.p.274.

²⁸² La fotógrafa profesional Françoise Masson trabajó durante más de diez años con Gina Pane en espacios y galerías de toda Europa. Un trabajo considerado excepcional, teniendo en cuenta que comenzó su carrera en los años 50 realizando fotografía de moda y más tarde, la mayoría de sus proyectos estaban relacionados con la arquitectura.

[...] se introducía en la obra incluso antes de la acción. La fotografía era el medio creado de una forma digamos conceptual, de tal forma que el fotógrafo creaba la obra ante el público, la obra que éste verá después. Por tanto, no estaba fuera del espacio de la acción, sino en su interior, conmigo, a pocos centímetros de mí, incluso a veces ocultaba la acción²⁸³.

Imágenes absolutamente controladas, de la misma manera que las características específicas de todo aquello que acontecía -en el espacio previsto y formalizado de la galería-; movimientos, repeticiones, cortes de su Piel. Por ello, tanto el desarrollo de las acciones como sus efectos posibles no permitían un margen posible a lo inesperado, algo que Pavlensky hasta cierto punto tiene en cuenta en el momento en que la acción es realizada en un espacio público, donde aunque todo esté preparado no puede ser controlado en su totalidad. Pane, por el contrario, controla el espacio y las características de la acción, incluidas las imágenes, fotografías y vídeos que de ellas se originan evitando en cualquier momento la existencia de una respuesta inesperada por parte del espectador, como podía ser el caso específico de Pavlensky quien necesariamente tenía que comunicarse con la autoridad que en un momento específico le exigió su movilización fuera del espacio público.

Por ello, todas las fotografías realizadas de las acciones de Pane se presentan con una distribución y un orden específico que permiten entender perfectamente la narración de la acción, qué vino antes y qué después. En la manera en que Pane trabaja con las imágenes, en su confección y cómo nos las muestra, entendemos claramente cuáles eran los momentos que le resultaban más importantes así como los elementos necesarios para fortalecer y completar su trabajo pensando en un futuro espectador, pero todo ello, aun a diferencia de lo que ella quería conseguir -esto es, un claro reflejo experiencial de aquello que realizó-, se conforma como un mero registro de lo acontecido. Un dolor y un corte asumido por ella presentado en la galería, pero también representado a través de las imágenes para conformar parte de su propio lenguaje. Es cierto que la experiencia in situ del espectador, aquél que permanecía expuesto a lo que acontecía no puede ser equivalente a la experiencia posterior de sus imágenes-acciones, o como ella denominaba, *Constats* (*Constataciones*),²⁸⁴ que como bien explica Jennifer Blessing, para Pane no sólo mostraban aquello que pasó como mero documento, sino que a través de su escrupuloso y específico orden en su presentación aumentaba nuestra experiencia. Una experiencia paralela a la experiencia vivida por la audiencia en el momento de su

Para más información, véase:

MAUDE-ROXBY, Alice y MASSON, Françoise. *On record: advertising, architecture and the actions of Gina Pane*. 1ª ed. London: Artwords Press, 2004.

²⁸³ FERRER, (1989). Op. Cit.p.40.

²⁸⁴ Alice Maude-Roxby explica claramente cómo Pane compuso elaborados fotomontajes que llamó *constats* (traducidos como "pruebas") con las fotografías tomadas durante las acciones. [...] puso gran énfasis en la capacidad que tenían las fotografías, en lugar del vídeo, para continuar la vida de la acción.

She painstakingly composed elaborate photomontages which she called constats (translated as "proofs") from photographs taken during the actions. [...] put great emphasis on the ability of photographs rather than video to continue the life of the performance.

MAUDE-ROXBY y MASSON, (2004). Op. Cit. p.4.

ejecución, posicionándonos como testigos directos de aquella realidad acontecida.²⁸⁵ Del mismo modo, es interesante cómo la propia Françoise Masson entiende el trabajo realizado por Pane a través de las fotografías:

*Siento que con Gina la convención de los fotomontajes Constats efectivamente borraban la identidad del fotógrafo. Desde que Gina realizó el trabajo a partir de las fotografías, el espectador de los Constats no sólo ve al artista dentro de la imagen, sino también la fuerza de su sentido de la composición y el uso del color, que son evidentes en la forma en que junta las imágenes. Es como si el fotógrafo no hiciera nada*²⁸⁶.

Sin embargo, insistiendo en lo expuesto, aunque nos proveen de la intencionalidad específica de la artista en dirigir nuestra mirada hacia lo importante o significativo, la experiencia asumida y experimentada por el artista se establece visible pero al mismo tiempo representada o mediada a través de la fotografía y por tanto, aunque cercana, no puede dar cuenta exacta de la realidad acontecida. Por ello, Juan Vicente Aliaga no duda en señalar que

*[...] las acciones realizadas por pane duraban entre una hora y una hora y media, y eran por tanto lentas, plagadas de momentos muertos. Esta parsimonia no se traduce en los paneles fotográficos pues el poder de la imagen amplifica y acelera lo que fueron experiencias pausadas*²⁸⁷.

Así, de igual manera que las fotografías, podemos tomar en igualdad de condiciones aquellos otros documentos como el vídeo, los textos o bocetos, que son utilizados en su recepción como herramientas desde las que se despliegan

²⁸⁵ BLESSING, Jennifer. "Gina Pane's Witnesses. The audience and photography". *Performance Research*. vol. 7, no. 4, pp. 14-26. 2002. p.19.

Con el fin de entender mi lectura en cuanto a la función de la fotografía en la práctica de Pane – como manera de dar testimonio de sus acciones siendo paralelas a la función de la audiencia durante el evento en vivo- hay que pensar e intentar recordar que esto era en realidad “creer” en las fotografías. Fotografía, desde sus inicios, que ha sido pensada para tener una relación privilegiada con la realidad que la pintura y la escultura por ejemplo, no tienen. La historiadora de arte Rosalind Krauss (1977), inspirada en el filósofo C.S. Pierce (1955), ha escrito sobre la calidad de índice de la fotografía, la manera en que la impresión del mundo real es registrada a través de la reflexión de la luz sobre el papel sensible. A través de esta lógica, la fotografía es vista como portadora de una verdad irrefutable, representativa de la realidad.

In order to understand my reading of the function of photography in Pane's practice - as a means to bear witness to her actions which parallels the function of the audience during the live event -we must think back and try to remember what it was like to actually 'believe in' photographs. Photography, from its inception, has been thought to have a privileged relationship to reality in a way that traditional painting and sculpture, for example, do not. Art historian Rosalind Krauss (1977), inspired by the philosopher C. S. Pierce (1955), has written about the indexical quality of the photograph, the way that the imprint of the real world is registered through the reflection of light on sensitive paper. Through this logic the photograph is seen as an unassailable bearer of truth, of representation of fact.

²⁸⁶ MAUDE-ROXBY y MASSON, (2004). Op. Cit.p.10.

I feel that with Gina the convention of the photomontaged constats effectively acted to erase the identity of the photographer. Since Gina made a work out of the photographs, the viewer of the constats sees not only the artist within the image but the strength of her sense of composition and use of colour which is evident in the way she puts the image together. It is as if the photographer did nothing.

²⁸⁷ «Gina Pane. Intersecciones», (2016). Op. Cit. p.12.

abiertamente un lenguaje propio que Pane quería transmitir como apoyo o parte de la acción, pero no como fiel reflejo de la misma.

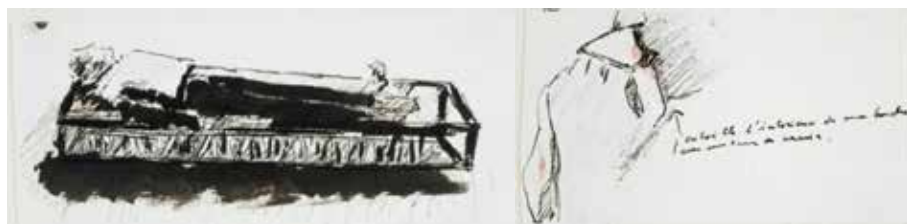


Fig.83. (Superior). Gina Pane. Estudios preparatorios para la acción *Autoportrait(s)*. 1973.



Fig.84. (Inferior). Gina Pane. *Le Corps Presenti*. 1975.
Conjunto de 3 fotografías a color y dibujos a tinta sobre papel. 22 x 33 cm. (aprox.).



Una manera de compartir la experiencia que podemos ver en imágenes tan impactantes como la de las acciones *Transfert (Transferencia)*, realizada en 1973 en la galería francesa Space 640, donde Pane se corta con vidrios de unos vasos rotos en la lengua; *Psyché (Psique)*, 1974, lacerando su vientre con cuatro líneas desde su ombligo; o *Le Corps presentí (El cuerpo presente)*, 1975, cortándose en el pie con una cuchilla. Pane utiliza cada objeto dándole un valor simbólico e intensifica la experiencia de su trabajo a través de la repetición de sus movimientos. Repetición y ritualidad que vemos, de la misma manera, en la presentación de sus *Constats*, que apelan a nuestros sentidos fuera del estado normal de las cosas:

*EL LENGUAJE CORPORAL contiene la base de una verdadera ciencia del hombre que trata de volver a conectar con todas las fuerzas del inconsciente, con el recuerdo de lo humano, lo sagrado, el espíritu: PSIQUE, con dolor y muerte, para volver a su primera fuerza consciente: LOS SECRETOS DE LA VIDA*²⁸⁸.

²⁸⁸ PANE, (2003). Op. Cit.p.15.

LE LANGAGE CORPOREL contient la base d'une vraie science de l'homme qui tente de renouer avec toutes les forces de l'inconscient, avec la mémoire de l'humain, du sacré,

Lenguaje, apertura de la Piel y dolor que permiten imponer un sentido nuevo, una liberación que devuelve la unidad corporal a su estatuto existencial en su relación física y psíquica.²⁸⁹ Por ello en Pane encontramos la mayor representación en aquella época, de lo que ya hemos analizado previamente como Yo-Piel, articulado por Anzieu²⁹⁰, ya que desde el primer momento entiende que su superficie corporal está conformada por la fusión como individuo, sujeto, como yo, como psique, pero también como acción y experiencia que controlaba y modulaba a través de sus acciones.

Fig.85. (Superior). Gina Pane. *Action Transfert*. 1973.
12 fotografías a color. 50,5 x 61,5 x 1,5 cm. c/u con marco.



Fig.86. (Inferior). Gina Pane. *Psyché*. 1974.
Conjunto de 3 fotografías a color, 25 x 30 cm. cada una (aprox.).



Experiencias dolorosas y agresivas que como liberación devuelven la unidad corporal cuando la artista colombiana **Martha Amorocho** (Cartagena de Indias, 1971) en el año 2002 dibujó sobre su Piel contornos con forma humana rasgando con una aguja. Con *Marca en la piel*, nos muestra diferentes dibujos de siluetas-cuerpos que se cosen a sí mismos diferentes aberturas de la Piel con intención de mantener su

avec l'esprit : PSYCHÉ, avec la douleur et la mort, pour restituer au conscient sa force première : LES SECRETS DE LA VIE.

²⁸⁹ Relación física y psíquica que deja patente a través de una anotación en relación al término PSYCHÉ de su manifiesto *Lettre a un(e) Inconnu(e)*:

La identidad relativa o parcial de la "psique" y el continuum físico es de la mayor importancia teórica, porque significa una enorme simplificación, la construcción de un puente entre dos mundos aparentemente inconmensurables: el mundo físico y el mundo psíquico (Jung).

L'identité relative ou partielle de la "psyché" et du continuum physique est de la plus haute importance théorique, car elle signifie une énorme simplification, en jetant un pont entre deux mondes apparemment incommensurables: l'univers physique et l'univers psychique (Jung).

Ibid. p.17.

²⁹⁰ Tratado anteriormente. Para más información, véase: 2.2.4. Yo-Piel.

espacio corporal hermético; cierre de una Piel en el dibujo a través de la incisión y apertura de la Piel de la propia artista. La acción, ciertamente, cobra un mayor sentido si tenemos en cuenta que a los siete años fue violada, lo que supuso durante muchos años además de su silencio, unas claras consecuencias traumáticas. De esta forma, *Amorocho se ataca ella misma, contra su piel, como respuesta a su tragedia íntima. Su cobertura corporal está transformada en una masa a torturar*²⁹¹, donde cada dibujo ostenta un sentido de limpieza, tanto física como psicológica, tras su silencio durante tantos años. Una manera de aliviar un peso llevado a cuestas desde la infancia y que con la autoagresión y el dolor consigue desechar, recuperando su propia piel y funcionando en un sentido liberador. Si utiliza su Piel rasgándola para mostrarnos estos dibujos será precisamente porque al hacerlo también está influyendo en su psique, en su parte cognoscente, en su consciencia y conocimiento de sí, donde la Piel, como soporte de lo orgánico y del psiquismo, es utilizada como un espacio para la emancipación, para el encuentro de la unicidad e individualidad; como retorno a una imagen intacta, hermética y limpia.

Fig.87. Martha Amorocho. *Marca en la piel*. 2002. Dibujo con aguja sobre la Piel de la artista. Documentación fotográfica de la acción.



Sin embargo, al mismo tiempo que encuentra esa unicidad y liberación de manera individual, a diferencia de los dos artistas precedentes, Amorocho utiliza un elemento personal y lo traslada a su Piel en un intento por asumir en la propia representación a un nosotros, ya que consigue rebelarse y autoafirmarse como sujeto desde una posición que también incluye a todas aquellas mujeres, que como ella, comparten o han compartido en el algún momento su mismo trauma. Una estrategia similar que encontramos claramente en la artista norteamericana **Catherine Opie** (Ohio, 1961) a través de dos fotografías pertenecientes a su serie *Portraits (Retratos)*, realizada entre 1993 y 1997, donde su mayor preocupación fue fotografiar a individuos excluidos por su diferencia, específicamente aquellos que en aquel momento formaban parte de las comunidades homosexuales, transexuales y

²⁹¹ IGUAL, Juan Juliá et al. *In-out house : circuits de gènere i violència en l'era tecnològica = circuitos de género y violencia en la era tecnológica*. (Exposición realizada en Valencia (España), Universidad Politècnica de Valencia, Sala d'exposicions UPV, del 15 de octubre de 2012 al 19 de diciembre de 2012). 1ª ed. Valencia: Universitat Politècnica de València, (Exposición realizada en Valencia (España), Universidad Politècnica de Valencia, Sala d'exposicions UPV, del 15 de octubre de 2012 al 19 de diciembre de 2012). 2012. p.72.

sadomasoquistas de Estados Unidos (BDSM²⁹²). En las dos fotografías que nos gustaría destacar, la protagonista es la propia artista: *Self Portrait/Cutting* (Autorretrato/Corte), 1993 y *Self Portrait/Pervert* (Autorretrato/Pervertido), 1994, ambas realizadas mientras formaba parte de la comunidad de lesbianas sadomasoquistas²⁹³ de Los Ángeles.

En la primera de ellas, *Self Portrait/Cutting*, vemos a una Opie posicionada de espaldas a la cámara, donde todavía sangrando, distinguimos diferentes cortes en su Piel conformando un tipo de dibujo infantil en el que podemos reconocer a dos mujeres cogidas de la mano, así como una casa. Como ella misma explica, *Era una idea que tuve después de una ruptura muy tumultuosa de mi primera relación doméstica*²⁹⁴. El dibujo, de esta manera, representa las emociones íntimas de la artista expresando no sólo su preferencia sexual, sino también la relación con su contexto más privado y familiar, en el que tras la ruptura perdió la oportunidad y su deseo de formar una familia.

Fig.88. (Izquierda). Catherine Opie. *Self-Portrait/Cutting*.1993. Fotografía a color. 101,6 x 74,8 cm.

Fig.89. (Derecha). *Self-Portrait/Pervert*. 1994. Fotografía a color. 101,6 x 75,9 cm.



En el segundo autorretrato, *Self Portrait/Pervert*, vemos a Opie frente a la cámara vestida con unos pantalones y una máscara de cuero negro, con su torso desnudo y ambos brazos con agujas clavadas perforando de un lado a otro la Piel de éstos. La palabra *pervert* (*pervertido*) con una tipografía delicada está escarificada²⁹⁵

²⁹² Siglas correspondientes en inglés a *Bondage*, *Dominance* y *Submisión*, *Sadism* y *Masochism*. En castellano: *Bondage*, *Dominación* y *Sumisión*, *Sadismo* y *Masochismo*. Todas ellas prácticas sexuales entendidas como no convencionales.

²⁹³ El término es usado de manera coloquial, aunque como veremos más adelante, lo correcto sería hablar de prácticas masoquistas o sádicas, de manera diferenciada.

Para más información, véase: 3.1.3. *Enfermedad. Retornando a la vida*, con el artista Bob Flanagan.

²⁹⁴ MÉLIA, Juliette. "Creating a new iconicity: an interview with Catherine Opie". *Transatlantica*. [en línea] vol. 1. 2013. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://transatlantica.revues.org/6430#text>>.

It was an idea that I had after a really tumultuous break-up of my first domestic relationship.

²⁹⁵ Escarificación o *branding*, en términos generales, se entiende como la realización de incisiones superficiales en la piel o el uso de hierros al rojo vivo o laser para crear cicatrices. Actualmente, y de la misma manera que el tatuaje, es un sistema muy utilizado para la realización de dibujos y motivos decorativos en la piel.

en su pecho. La máscara negra, semejante a las utilizadas en el ámbito masoquista²⁹⁶, nos deja entrever sus conexiones en aquel momento con aquellas prácticas sexuales apartadas de la normalidad. Podemos entender que ambas fotografías funcionan como muestra y respuesta a la discriminación ejercida sobre los individuos cuyas elecciones estaban excluidas del ámbito social, poniendo de manifiesto aquellos aspectos más privados y al mismo tiempo tan públicos de la identidad sexual.

En ambos casos, Opie establece una clara visibilidad de aquellos que socialmente no la tenían o en cualquier caso, eran discriminados o excluidos socialmente, incluida ella misma. Por ello, en las imágenes no vemos el rostro de Opie, -de igual manera que en el caso de Amorochó-, no se empodera individualmente, no se autolesiona y sufre de manera personal para interpelar al otro -como sí hacían Pavlensky o Pane-, sino que desde un primer momento se presenta como uno más y anónimo de esa comunidad que sufre -o en el caso de Amorochó, de aquellos que comparten el mismo dolor tras una experiencia traumática similar a la suya-. Una colectividad en aquel momento atravesada por la censura y la homofobia, con un avance social relativo de las *Teorías Queer*²⁹⁷, con la exclusión y estigmatización de las identidades no heteronormativas, así como la expansión del VIH/SIDA.²⁹⁸ Por ello, no vemos su rostro, su individualidad ha sido anulada, yo y otro se solapan sin existir un reconocimiento singular, sino una multiplicidad; múltiples yoes y múltiples otros. Ella misma explica:

Para más información, véase: 3.2. *Dermocartografía de la Transformación*.

²⁹⁶ Este término será tratado más adelante con el artista Bob Flangan. 3.1.3. *Enfermedad*.

Retornando a la vida.

²⁹⁷ *Queer*, palabra de origen inglés que puede ser utilizada como sustantivo, verbo o adjetivo.

Como sustantivo es sinónimo de homosexual o maricón, bollera, marica... Como verbo, significa desestabilizar, perturbar. Y en cuanto a su uso como adjetivo, expresa raro, torcido. Antónimo de *straight*, recto, heterosexual. Desde cualquiera de estas acepciones como sustantivo, verbo o adjetivo, el término *queer* hace referencia a su poder de invertir y transformar, perturbando profundamente las ideas y conceptos más difundidos hasta ese momento sobre el cuerpo, el sexo y el género. La aparición de los estudios *queer*, tienen su origen en Estados Unidos, a finales de los años 80 del siglo XX con apoyo de las nuevas teorías sobre sexualidad con Foucault, Judith Butler, los feminismos, así como otros movimientos a favor de los derechos de las mujeres, los homosexuales y LGTB (Lesbianas, Gais, Transexuales, Bisexuales), y la lucha contra el Sida.

Al comienzo, el término *queer* se utilizaba para ofender y discriminar a aquel que transgrediera la norma, como era el no ser heterosexual y sus prácticas adheridas. Y precisamente de este uso, y en unión con estas teorías, aquellos que se debían de sentir ofendidos, tomaron esas palabras como expresión de batalla para darles un nuevo significado reivindicativo. De este modo, se resisten a una normalización y subvierten el significado al usarlo en primera persona descontextualizándolo. De forma general, el pensamiento *queer* puso en tela de juicio la creencia en identidades fijas e inamovibles, y supuso un acercamiento, hasta entonces aislados y sin conexión en sus batallas ideológicas, entre aquellos grupos que intentaban criticar el orden establecido. Ampliaremos más información a lo largo de los epígrafes posteriores.

²⁹⁸ Algo que por otro lado, no significa que a día de hoy se haya superado. Si bien es cierto que siguen existiendo ideas retrógradas acerca de la identidad sexual, las prácticas sexuales y el género, también es cierto que algunos grupos han conseguido avances como una menor discriminación y una mayor información en muchos ámbitos culturales. En cuanto al VIH/Sida, actualmente no es algo tan trágico como lo fue en los años 80/ 90 ya que prácticamente en todas las sociedades occidentales capitalistas no llegan a darse casos tan avanzados de la enfermedad, existiendo medicamentos que frenan y mantienen la enfermedad a raya. Todos estos cambios en materia sexual, en relación a cuestiones de género y el SIDA, será la base que dará lugar a los trabajos del artista Ron Athey, seropositivo y homosexual, amigo de Opie y que más adelante trataremos. 3.1.3. *Enfermedad*. *Retornando a la vida*.

*No quería que el autorretrato fuese de mi cara, quería que fuese de mi cuerpo, la existencia de esa palabra y lo que ésta significa. Quería inscribirlo en mi cuerpo y que pudiera estar donde se sitúan las políticas, no en mirar a mis ojos*²⁹⁹.

En nuestra opinión, la palabra *Pervert* que aparece escarificada sobre la Piel de su pecho reubica profundamente su verdadero significado; fuera de las instituciones científicas y médicas que durante siglos entendían como perversas muchas de las prácticas que no se ajustaban a las prácticas englobadas dentro de una normalidad sexual, entre ellas la homosexualidad o el masoquismo.³⁰⁰ De la misma manera que el uso del término *queer*, Opie subvierte el significado de *perverso* dándole un sentido positivo a través de un empoderamiento de sí misma y de los otros, entendiendo la inestabilidad y multiplicidad de todas las posibles subjetividades. Se muestra orgullosa de pertenecer a una colectividad y nos la muestra de manera sincera, aceptando su sexualidad y sus prácticas sexuales como algo común y normalizado.

En ambos retratos Opie juega con un yo-otro, donde el espectador puede fácilmente encontrar las diferencias que constituyen a ese otro, pero que al mismo tiempo son un reflejo existente de nosotros mismos. La Piel aparece como portadora de sus propias pasiones y deseos, enfatizados por el uso de los fondos y la luz que recuerdan a escenas teatrales y que de otra manera no podrían ser comunicados, ya que como ella misma apunta, *estoy hablando de este lugar interno que habitamos como personas, el cual es difícil de hacer en imágenes*³⁰¹. A través de sus autorretratos representa aquello ajeno a la normalidad, opuesto a la idea de canon pautado como imagen corporal del individuo, y por lo tanto, al mismo tiempo individual y colectivo. A través de la fotografía, tal y como expresa Jean-Marie Schaeffer:

[...] desmonta la idea misma de la belleza ideal, mostrando el cuerpo en su obstinado ser-ahí. Además contando con el efecto de realidad inducido por el conocimiento que tenemos de su estatuto de

²⁹⁹ MÉLIA, (2013). Op. Cit.

I didn't want the self-portrait to be about my face, I wanted it to be about what was on my body, the existence of that word and what that word meant. I would inscribe it on my body and that would be where the politics lie, not in a look in my eyes.

³⁰⁰ El término perversión del latín *perversio*, (acción y efecto de corromper) y pervertir del latín *pervertēre* (perturbar el orden o estado de las cosas), han sido utilizados por la psiquiatría para designar prácticas sexuales fuera de la norma. Durante el siglo XIX, prácticas como la homosexualidad, el fetichismo o el masoquismo, eran entendidas como perversiones. Hasta el año 1973, el DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders- Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales) publicado por la Asociación Americana de Psiquiatría (American Psychological Association (APA)) incluía la homosexualidad como desorden mental y no fue hasta el año 1990, que la OMS (Organización Mundial de la Salud) no la eliminaría del listado de trastornos mentales. Actualmente, el DSM-V redactado en 2013, reconoce como trastornos sexuales y de identidad sexual englobado en el término parafilia, -esto es, impulsos sexuales, fantasías o comportamientos que implican objetos no humanos o el sufrimiento y humillación de uno mismo o la pareja-, ciertas prácticas como el masoquismo y el sadismo, y aunque la transexualidad no aparece como enfermedad mental, sí que podemos encontrar la disforia de género.

³⁰¹ MIZOTA, Sharon. *Catherine Opie: From the Outside In* [en línea] Kcet. 2013. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <<https://www.kcet.org/shows/artbound/catherine-opie-from-the-outside-in>>.

I'm really talking about this internal place that we inhabit as people, which is hard to try to figure out how to do in images.

huella acoplado al efecto de su poder analógico, la imagen fotográfica puede, mejor que cualquier otra imagen, embaucar, maquillar la realidad: insipidez de las pieles del erotismo soft, cuerpos suavizados de los ideales publicitarios, higienismo de la desnudez alabada por las propagandas totalitarias... así como otras ficciones que imitan la imagen conforme, celebrando la coincidencia de la realidad y del ideal³⁰².

Opie no utiliza el medio fotográfico para crear una ficción, sino para presentarnos fielmente aquello que ha acontecido, que forma parte de su realidad y experiencia más inmediata,³⁰³ aunque una vez más de manera simbolizada, ya que no podemos experimentar su dolor porque sólo nos lo muestra, lo representa.

Fig.90. Catherine Opie. *Self-Portrait/Nursing*. 2004.
Fotografía a color. 101,6 x 78,7 cm.



Más adelante, en 2004 realizó *Self Portrait/Nursing* (Autorretrato/Enfermera), en el que con un ambiente similar al de las dos imágenes anteriores podemos verla amamantando a su hijo. Todavía conserva las marcas de la palabra *pervert*; una herida presente que recuerda parte de su historia y experiencia, tal y como ella misma quería, ya que en el momento de hacer ambas escarificaciones Opie tenía un claro interés en que la palabra tuviese una cierta durabilidad en su Piel. De ahí, que el dibujo infantil del primer autorretrato fuera realizado por una amiga artista que no estaba habituada a realizar ese tipo de trabajos, con la intención de que en un tiempo relativamente corto las marcas desapareciesen. Por el contrario, para la escarificación de *pervert*, así como la colocación de las agujas, contó con profesionales del ámbito de la *modificación corporal*³⁰⁴ totalmente capacitados y habituados a realizar este tipo

³⁰² SCHAEFFER, Jean-Marie. *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. 1ª ed. Buenos Aires: Biblos, 2012. p.113.

³⁰³ Aunque las fotografías fueron el medio principal para este trabajo, Opie tuvo en cuenta la grabación en vídeo de los momentos en que le fueron practicadas ambas escarificaciones. Sin embargo, tal y como ella misma explica en una de sus entrevistas, ambas grabaciones se han perdido.

MÉLIA, (2013). Op. Cit.

³⁰⁴ El término *modificación corporal* es utilizado habitualmente en nuestra sociedad occidental para referirse a una diversidad de prácticas, que al contrario de lo que expresa el propio término, tienen que ver principalmente con la modificación de la superficie de la Piel. El tatuaje, la escarificación, la perforación, la suspensión o los implantes subdérmicos, son algunas de ellas.

de actividades, y por lo tanto, especialmente preparados para que la escarificación tuviese cierta durabilidad. Herida por tanto, que se mantiene visible, que forma parte de su historia, en/de su Piel; imagen y texto que se oponen a lo normativo, a una autoridad normalizada, pero donde a diferencia de los dos autorretratos anteriores, el dolor desaparece posicionándonos, ahora sí, ante su propia singularidad. El dolor se ha transformado para dar paso a una experiencia positiva como la de ser madre; la maternidad y ser lesbiana o masoquista no son elementos incompatibles, parece decirnos. De esa manera, remitiéndonos a una pose clásica dentro del mundo del arte, muestra un cambio emocional y positivo en su ámbito personal y por ello, ya podemos ver su rostro.

Maneras de exponer la Piel y a un sí mismo, a un yo individual, vinculados al ámbito social -que aun siendo abordado de manera diferente en los artistas hasta ahora mencionados-, encontramos cómo la incisión en la Piel y el dolor es de lo que se sirven como elemento comunicacional. Un dolor y autoagresión autocontrolada que prevalece como elemento singular propio de cada individuo/artista fuera del poder-saber, cuyo monopolio en el ejercicio de la violencia queda arrebatado momentáneamente. Una manera de simbolizar esa apertura y ese dolor para ser mostrado al otro, donde la Piel es utilizada como la superficie en la que recaen los elementos más individuales y colectivos; el contexto personal y social; y que sirven como elementos que permiten configurar un yo totalmente expuesto de manera tanto física como psíquica. Porque la Piel, recordando a Didier Anzieu, *funciona como sistema de protección de nuestra individualidad al mismo tiempo que como primer instrumento y lugar de intercambio con los demás*³⁰⁵. Por ello, las prácticas anteriores en mayor o menor medida asumen a un otro, donde el dolor y la apertura de la Piel sólo puede ser experimentado -fuera del lenguaje- y simbolizado -con la imagen-.

Trataremos esto más adelante. Para más información, véase: 3.2. *Dermocartografía de la transformación*.

³⁰⁵ ANZIEU, (2010). Op. Cit.p.15.

3.1.2 Límites. Cercando lo Real

Que existe un control y organización de nuestras sociedades y de los cuerpos, ya lo expuso claramente Foucault cuando nos hablaba de *anatomopolítica* y de *biopoder*³⁰⁶. Los cuerpos, así como los individuos, quedan sujetos a unas relaciones que son el resultado de un poder-saber sobre y a través de ellos. El poder ejercido a través de la disciplina, la normalización, la regulación y el sometimiento de los cuerpos y por tanto, de los individuos, es aquello que produce el saber, su efecto de verdad. Unas relaciones que regulan, clasifican y controlan, al mismo tiempo que, como bien especificaba Foucault, resultan verdaderamente eficaces porque el poder es ejercido *sólo sobre sujetos libres que se enfrentan con un campo de posibilidades en el cual pueden desenvolverse varias formas de conducta, varias reacciones y diversos comportamientos*³⁰⁷, pero especialmente porque *produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos*³⁰⁸.

Por otro lado, tal y como expusimos anteriormente, aunque la validez de los planteamientos foucaultianos a día de hoy se mantienen en gran medida, también es cierto que teniendo en cuenta las características de nuestra sociedad contemporánea, es necesario que profundicemos en algunos aspectos que por razones obvias el pensador francés no podía atender en su época. Por un lado, es evidente el hecho de que el ejercicio del poder se realiza a través de acciones, es decir, el poder no es algo que se tenga, sino aquello que se ejerce. Sin embargo, Deleuze nos advierte que en ese ejercicio de las múltiples relaciones de fuerzas, los espacios destinados a la normalización como son el hospital, la cárcel o la escuela, han perdido su autoridad para ser desbancados por las constantes *modulaciones* que cada sujeto elige³⁰⁹. La diferencia, parece decirnos Deleuze, es una variación de la velocidad³¹⁰, del espacio y del tiempo, donde el sujeto tiene una aparente libertad para elegir entre las múltiples posibilidades de modulación. Sin embargo, no se tratan más que de normas y pautas que cambian y nos modulan -modulan los cuerpos, modulan al sujeto- de manera constante, en múltiples espacios y en múltiples tiempos.

Somos nosotros mismos los que tenemos esa supuesta potestad de autorregularnos, pero en realidad siguen siendo estrategias de las relaciones de poder en su pleno ejercicio. Estrategias ejercidas entre los diferentes individuos, ya sea de manera particular o colectiva, siendo necesario poner en acción y establecer las diferentes creencias, como diría Žižek, a través de las cuales se organicen nuestros actos y conductas (aparentemente elegidas). Lo que Žižek denomina

³⁰⁶ FOUCAULT, (2007). Op. Cit.

Para más información, véase: 2.3.2. *Interpelación. Sociedad Disciplinaria*, de esta investigación.

³⁰⁷ FOUCAULT, (2001b). Op. Cit.p.254.

³⁰⁸ FOUCAULT, Michel. "Verdad y poder". En: *Microfísica del poder*. 2ª ed. Madrid: La Piqueta, 1979c. pp. 175-189. 1979. p.182. ("Vérité et pouvoir". Entrevista con M. Fontana. *L'Arc*, n.º 70. pp. 16-26).

³⁰⁹ DELEUZE, (2014b). Op. Cit.

³¹⁰ Recordemos a Paul Virilio: *Si el tiempo es dinero, entonces, la velocidad es poder. [...] Hoy, el poder no lo da la velocidad relativa, por ejemplo el tren o el avión, sino que está ligado a la velocidad absoluta, a la velocidad de la luz. Internet, las telecomunicaciones, la telemática son la otra cara de la velocidad absoluta.*

VIRILIO, Paul y BAJ, Enrico. *Discursos sobre el horror en el arte*. 1ª ed. Madrid: Casimiro, 2013. p.57.

creencia, recordemos, no es más que su actualización de ideología³¹¹, aquella que Althusser ya propuso con su interpelación a través de los Aparatos Ideológicos del Estado³¹², teniendo en cuenta a la familia o el hospital (lugares de encierro y ejercicio de la disciplina, expuestos ya por Foucault). Creencias que demuestran o conforman aquellas relaciones que están ocultas y que nos pasan desapercibidas, pero no por ello menos materiales, ya que esas creencias no son ideas en sí mismas, sino hechos y actos, en definitiva, acciones llevadas a cabo. De tal manera que la modulación especificada por Deleuze podría ser completada con la ideología contemporánea de Žižek, ya que ésta, *lejos de ser un estado "íntimo", puramente mental, se materializa siempre en nuestra actividad social efectiva: la creencia sostiene la fantasía que regula la realidad social*³¹³, es decir, aquello que modula nuestra manera de actuar y concreta los vínculos con la fantasía de la realidad.³¹⁴ En el primer caso, es efectivo porque da lugar a un sentimiento de libertad; el segundo caso es efectivo porque es invisible y asumido, comportando la única opción o decisión que podemos tomar; pero en ambos casos se insiste en la idea de que atraviesan y se conforman a través del sujeto y de los cuerpos.

Lo interesante, por otro lado, de la ideología de Žižek y que es absolutamente primordial para esta investigación, es el establecimiento de la misma a partir de los propios parámetros lacanianos y su nudo borromeo constituyente del sujeto, ya tratados anteriormente. Recordando brevemente los tres registros; Imaginario, Simbólico y Real, podemos establecer que es a través de los dos primeros, imaginario y simbólico, que el sujeto establecerá su realidad. De la misma manera, a través de la ideología seremos capaces de construir esa realidad, esa construcción simbólica e imaginaria, que como en el caso de la constitución del sujeto, se intentará alejar de lo Real; de ese lugar vacío y traumático, de ese exceso de gozo o *jouissance* del que nos hablaba Lacan.

³¹¹ El término, así como las teorías apoyadas en la ideología fueron abandonadas por tratarse de análisis esencialistas, donde la verdad absoluta se sostenía por sí sola desde un afuera de la sociedad y por tanto, desde un afuera del sujeto. De ahí que Foucault desestimara el término en todas sus teorías al tener en cuenta que el poder no está depositado sólo en un sujeto de manera unilateral, sino que son relaciones con múltiples resistencias. Como él mismo exponía; *La noción de ideología me parece difícilmente utilizable por tres razones. La primera es que, se quiera o no, está siempre en oposición virtual a algo que sería la verdad. Ahora bien, yo creo que el problema no está en hacer la partición entre lo que, en un discurso, evidencia la cientificidad y la verdad y lo que evidencia otra cosa, sino ver históricamente cómo se producen los efectos de verdad en el interior de los discursos que no son en sí mismos ni verdaderos ni falsos. Segundo inconveniente, es que se refiere, pienso, necesariamente a algo como a un sujeto. Y tercero, la ideología está en posición secundaria respecto a algo que debe funcionar para ella como infraestructura o determinante económico, material, etc. Por estas tres razones, creo que es una noción que no puede ser utilizada sin precaución.*

FOUCAULT, (1979c). Op. Cit. pp.181-182.

Para Žižek, por otro lado y bajo su estructura dada a través del pensamiento lacaniano, es posible disponer de un espacio desde ese afuera que facilite una resistencia al control y sumisión ejercida desde el capitalismo contemporáneo.

³¹² ALTHUSSER, (2003). Op. Cit.

³¹³ ŽIŽEK, (2003). Op. Cit. p.64.

³¹⁴ A lo largo de todo el texto, cuando utilizemos el término real o realidad (con minúscula), nos estaremos refiriendo a esa realidad construida como ficción o fantasía (ideología) de la que nos habla Žižek. Una realidad que se corresponde desde el lenguaje lacaniano a la unión de los registros imaginario y simbólico.

Sólo es posible, por tanto, obtener una realidad a través del lenguaje y para ello es necesario una ficción o fantasía que permita llegar a lo simbólico, a una realidad simbolizada que nos sujete. Sin embargo, si atendemos específicamente al texto de Žižek, esa realidad que creemos elegir no se da como tal, puesto que no existe otra elección. Sabemos que esa supuesta libertad encubre un engaño y mantenemos nuestra posición, porque *tienes la libertad de elegir, pero a condición de que elijas lo correcto [...] de lo que se trata es de que el sujeto nunca esté en realidad en posición de escoger: Siempre es tratado como si ya hubiera elegido*³¹⁵. No hay otra elección, no hay otra realidad, más que esa. No hay nada más allá que esa creencia, sólo queda lo Real, que está fuera de esa realidad, esa *jouissance* siempre inaccesible, pero que no dejamos de buscar, provocando, cuando estamos demasiado cerca, más que horror y sufrimiento; ese gozo del que hablaba Lacan, que no es más que un exceso de placer intolerable, cerca de la autodestrucción, de la muerte.

El arte, desde esta perspectiva, tendrá un claro objetivo: ser una manera, una herramienta o instrumento para cercar ese Real, para presentar ese vacío primordial.³¹⁶ Donde ya no sólo se trata de la figura del artista, sino de un sujeto social, esto es, un sujeto, que valga la redundancia, está sujeto a una serie de parámetros y de pautas que le constituyen, donde el Yo-Piel, como aquella parte más física y más psíquica en plena imbricación, le compromete y le conforma. De ahí, que sea a través de la agresión de la Piel, de su apertura, que se intentará presentar una y otra vez ese Real traumático.

Y en este punto, podríamos decir que los artistas anteriormente presentados formarían parte de esta estrategia de cercar lo Real. A priori podríamos entender que sí, pero tal y como expusimos anteriormente, aquellos intentaban simbolizar con un nuevo lenguaje, donde la herida era tratada a través de la imagen, presentada y representada. Estos artistas estaban trabajando con las propias reglas de la cultura en un intento por suprimirla, alejándose de la posibilidad de estar realmente cerca de ese espacio primordial.

En el momento en que aquello que presenciamos es demasiado traumático, sólo es posible soportarlo bajo un velo de ficción, por ello, los artistas que trataremos a continuación intentarán cercar lo Real no desde su posición simbólica e imaginaria de realidad, sino hacia los límites físicos cercanos a la muerte y por tanto, sin las apariencias específicas de una ficción o por lo menos, en un intento por ir más allá de ellas. La diferencia entre una y otra posición puede ser ejemplificada a la perfección,

³¹⁵ ŽIŽEK, (2003). Op. Cit.p.216.

³¹⁶ Hal Foster ya trató el arte desde estos términos en el año 1996 con su texto *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Más tarde, fue retomado por Gérard Wajcman en el año 1998 con su texto *El objeto del siglo*, tomando en consideración las teorías de Lacan y su *objeto a*, como aquel arte que agujerea, que hace surgir lo que falta, lo que se oculta. Finalmente, en el año 2006, Miguel Ángel Hernández Navarro nos propone una nueva lectura desde estos mismos parámetros con su libro *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio*.

En cualquiera de los casos, la importancia estriba en la relación del objeto artístico con lo Real lacaniano. Sin embargo, partiendo de estas teorías, intentaremos dotar de importancia a la práctica artística desde el lado exclusivo del sujeto y no desde el objeto artístico. De esta manera, lo primordial es cómo el sujeto relaciona su experiencia, su estar en el mundo con la propia actividad artística en su intento por acercarse y acercarnos a ese Real.

por ejemplo, con nuestra reacción frente a una película *gore*³¹⁷ o frente a una película *Snuff*³¹⁸. En el primer caso, el cine *gore* es una ficción cuya base se centra en la visualización visceral, abyecta y violenta a través de mutilaciones y la ruptura de la unidad corporal. Una violencia extrema de la cual sabemos, como ficción, no se trata más que de efectos especiales, sangre falsa y ese tipo de engaños. Lógicamente, este tipo de películas muestran una violencia extrema, pero de alguna manera, somos conscientes de que se trata de una ficción, aun cuando el sentimiento pueda ser de asco o terror, y por supuesto, aunque nos obligue a girar la cabeza; aun cuando no queramos mirar o por el contrario, no podamos dejar de mirar. Este tipo de películas estarían más cerca de los artistas anteriormente mencionados, ya que es un tipo de lenguaje que se acerca a lo Real, pero a través de una representación que no es aquello que se quiere presentar, sino que queda oculto, nos muestran con otro elemento esa ausencia.

En el caso que nos ocupa, los artistas que trataremos a continuación, y esto es lo que nos gustaría establecer aquí, están relacionados con lo que podríamos llamar una película *Snuff*. Una grabación que contiene, de igual manera que en el caso de la película *gore*, extrema violencia, agresión y masacre. Sin embargo, a diferencia de la primera, se trata de una violencia de la que no estamos seguros si es o no verdadera; ejercida sobre un sujeto, sin trucos o efectos especiales. En ambos casos, no queremos mirar o no podemos dejar de mirar, sin embargo, en este segundo ejemplo somos conscientes de la ruptura de ese límite de nuestra realidad, de tal manera que su visualización se nos haría excesivamente insoportable y traumática. En el momento en que todo se ve explícitamente, no existe un velo que intente reemplazar, mostrar o presentar ese Real a través de él, sino que será realmente cuando estemos cerca de ese lugar vacío.

Como diría Miguel A. Hernández Navarro, se trata de prácticas en las que se da a ver demasiado, haciéndonos vomitar.³¹⁹ Por eso, aun teniendo en cuenta que

³¹⁷ Término inglés cuya traducción literal es *sangre*. Así, el cine *gore* tiene como característica principal la aparición de sangre. En términos generales se trata de películas basadas en lo explícito, en lo visceral y en lo violento, especialmente en relación con el cuerpo humano. Así, de manera coloquial, el término *gore* se entiende como algo visceral que produce cierto desagrado.

Una de las primeras películas relacionadas con este género (por mostrar la mutilación del cuerpo humano de manera muy concreta y realista) fue *Intolerancia* de David W. Griffith, rodada en 1916. Sin embargo, tendremos que esperar hasta 1968 para que el género comenzara a tener una mayor influencia y popularidad tras la realización de *La noche de los muertos vivientes*, de George A. Romero.

³¹⁸ Término inglés cuya traducción literal es *muerte*. El término se refiere a películas basadas en la violencia explícita y extrema en la que se pueden encontrar mutilaciones, asesinatos y torturas aparentemente verdaderos; ejecutados sin ayuda de efectos especiales. Decimos aparentemente, porque parte de su popularidad a finales de los años 70 y principios de los 80, se debió precisamente a la duda generada en cuanto a la verosimilitud de estas escenas.

Una de las películas más populares de este género fue *Holocausto Canibal*, realizada en 1979 por el director italiano Ruggero Deodato.

³¹⁹ HERNÁNDEZ-NAVARRO, (2006). Op. Cit.p.57.

Tal y como expresa en su texto, partiendo de la base de que el arte desde el siglo XX *se conforma en torno a un vacío*, donde la pantalla-tamiz se ha vuelto tan opaca que no deja una mínima transparencia que evidencie que tras ella existe algo de real, plantea dos estrategias a través de las cuales es posible adelgazar y vaciar la misma, o en términos de Foster, donde puede ser *agujereada*. Las dos estrategias en cuestión se refieren a lo que Miguel Ángel ha denominado anorexia y bulimia escópicas, o lo que es lo mismo, no ofrecer nada para ver o por el contrario, dar a ver demasiado. En el primer caso –anorexia–, Miguel Ángel ofrece como momento excepcional el arte de los años 60, especialmente el arte conceptual.

*Todo arte, irremisiblemente, parte de un fracaso: no es posible presentificar la ausencia de la Cosa (Real) si no es mediante un engaño, por lo que el arte jamás podrá ir más allá del señuelo, de la mentira, del dar algo por lo que no es nada*³²⁰, será precisamente en estas prácticas que trataremos a continuación donde estarán muy cerca de ese Real sin necesidad de un señuelo. Un demasiado cerca porque se trata del sujeto, y no del objeto artístico, porque no sólo estamos tratando con la práctica artística desde el espacio de lo artístico, sino también desde el espacio de nuestra realidad más inmediata que como sujetos experimentamos; en la que se tiene una singularidad; una cotidianidad con la que se actúa e interviene. Por eso decimos que las prácticas artísticas que trataremos a continuación no están cerca del objeto y de la representación, sino de la acción, de la transgresión y del estar en un continuo reinventarse, o devenir en un continuum desaparecer; como Piel, como individuo, como sujeto cercano a la muerte.

Los artistas anteriores insistían en la presentación y representación del dolor a través de la imagen; mostraban y presentaban el dolor como lenguaje, como parte comunicativa donde, aunque sufrido sobre la Piel del artista, estaba controlado y establecido de antemano. En este caso, lo importante no será el hecho de provocarse dolor, sino aquellas acciones donde llevan hasta el límite su propia vida, necesitando en muchos casos que sea el espectador el que se implique en la acción, ya no sólo como parte visual, sino como parte de la misma en su experiencia. Porque en este caso la vida existente del artista, es la vida existente de un sujeto de nuestra propia realidad donde no puede controlarse todo. Una vida, cuyo reverso, esa pulsión de muerte relacionada con el gozo que constituye a todo sujeto, será a lo que el sujeto intente retornar una y otra vez; como violencia, como agresión y transgresión de los límites. Aquella Piel que aparece lisa y sin impurezas será arrancada de estas categorías para llevarla a lo indecente, a lo abyecto, pero especialmente, a lo *obsceno*, porque como bien articula Maier, lo *obsceno* y el arte tiene algo en común: la muerte³²¹. Aquello que por definición, está fuera de escena pero retorna una y otra vez por medio de la repetición produciendo angustia y malestar, dejando al sujeto en un sentimiento de desprotección, en el que queda de-sujetado. Un exceso que es *un intermediario entre lo real inaccesible [...] y la representación. Constituye un verdadero no man's land (tierra de nadie) entre lo real y lo imaginario*³²². Y donde lo que más nos interesa es precisamente que en esa extrema visibilidad lo importante es aquello que surge o aparece de lo *obsceno*, en un más allá de aquello que es mostrado o presentado. Un arte, donde el sujeto agujerea, para ir hacia lo Real.

En el segundo caso –bulimia–, en el que nos basamos para seguir con nuestro estudio, hace referencia especial al arte postmoderno, exponiendo que *lo que podríamos llamar bulimia escópica da tanto al ojo que lo hace vomitar. [...] el arte del fragmento, de lo obsceno, el arte excesivo, extremo, un arte que violenta, que hace "volver la cabeza para otro lado".*

³²⁰ Ibid. p.30.

³²¹ MAIER, (2005). Op. Cit.p.67.

³²² Ibid. p.30.

Siguiendo desde este punto, encontramos diversas prácticas artísticas en las que partiendo de una presentación del dolor y la apertura de la Piel, intentan ir hacia ese más allá del que hablamos, a esa transgresión del límite que roza el intersticio vida-muerte. Y para ello tomaremos como punto de partida a la artista yugoslava **Marina Abramović** (Belgrado, 1946), que durante los años 70 utilizó la autoagresión y la puesta a prueba de sus límites físicos. En 1975, realizó por primera vez la performance *Thomas Lips (Labios de Thomas)*, en la galería Krinzinger de Innsbruck, Alemania, con una duración de dos horas. Abramović comenzaba sentada y desnuda ante una mesa desde donde bebió 1 litro de vino tinto y después, comió 1 kilo de miel con una cuchara de plata. Tras esto, llegó a azotarse hasta el agotamiento, hasta el punto de no sentir dolor. Posteriormente rompía el vaso con el que bebió el vino y con uno de los cristales rasgó su estómago formando una estrella de cinco puntas para, a continuación, tenderse boca arriba sobre una cruz formada por bloques de hielo. Mientras quedaba tendida, el calor proveniente de una estufa colgada sobre ella, provocaba que las heridas sufridas no dejaran de sangrar. Esta posición sobre los bloques de hielo llega a durar 30 minutos, siendo finalmente el público el que interrumpe la acción al percatarse de la peligrosidad.³²³ Como ella misma comenta, *la idea era ver cuánto puede aumentar el dolor que te infliges a ti mismo y hacer que tu cuerpo sea inmune*³²⁴. Tras someterse y agredirse a sí misma hasta el agotamiento, en el momento en que ya no era capaz de sentir dolor, era necesario que el público la obligara a salir de allí, de esa dinámica destructora. El público, por tanto, formó parte de la acción; la práctica artística en aquel espacio y lugar se volvió indistinguible de nuestra realidad, o para ser más exactos, de la realidad experimentada en ese momento por el público, aun cuando aparentemente el espacio de una galería podía aparentar un lugar absolutamente controlado. Esta máxima de *hacer que tu cuerpo sea inmune*, así como la necesidad de compartir el peligro y amenaza real de Abramović con la audiencia, será utilizada por ella durante todas sus performances a lo largo de su carrera, esencialmente en aquellas que se engloban dentro de los años 70 y posteriormente en los 80, en su trabajo con el artista Uwe Laysiepen (Ulay).³²⁵

Lo importante de su trabajo, por tanto, reside en las acciones y no en las posibles imágenes o registros de aquello acontecido, y por el mismo motivo, nunca se planteó la idea de realizar sus piezas sin público, ya que, como ella misma explica, *cuando el artista presenta su obra, en realidad puede ser una imagen en el espejo,*

³²³ Tal y como explica Jessica Chalmers, la acción de Abramović *instó a los miembros de la audiencia a implorar que se detuviera, a acercarse a ella y a arrastrarla fuera de la cruz, poniendo fin a la performance en dos horas* –como duración total de la misma–.

CHALMERS, Jessica. "Marina Abramović and the Re-performance of Authenticity". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. vol. XXII, no. 2, pp. 23-40. 2008. p.32.

[...] prompted audience members to implore her to stop, to approach her, cover her, and drag her off the cross, thus ending the performance at two hours [...]

³²⁴ ABRAMOVIĆ, Marina et al. *Marina Abramović*. 1ª ed. Milano: Charta, 2002. pp.30-31.

The idea was to see how much you can increase the pain you inflict on yourself and really make your body immune.

³²⁵ El trabajo artístico y sentimental con Ulay comenzará en 1976 y finalizará en 1988, separándose artística y sentimentalmente a través de una última performance conjunta -*The Lovers (los Amantes)*- y que consistió en caminar la Gran Muralla China, cada uno de ellos iniciando el recorrido desde lados opuestos para finalmente encontrarse y despedirse.

por lo que el público realmente puede reflejarse en ti y encontrarse ellos mismos en ti³²⁶. Necesita relacionar directamente su trabajo con la audiencia para presentar la verdad de su superficie corporal, tanto física como psíquica, mostrándose y expresándose vulnerable y en riesgo para alterar el estado de la conciencia tanto personal como colectiva. Por ello, Abramović insiste en que su trabajo:

Es más como una transmisión directa de energía. En mi caso, yo nunca podría hacer actuaciones privadas, en casa, porque no tengo un público. Nunca podría llegar al punto en el que puedo ir más allá de mis límites físicos y mentales en privado. Siempre tiene que haber público, siempre tienen que ser espectadores que me dan ese tipo de energía. Cuanto más público, mejor será la performance que consigas, más energía pasa a través del espacio³²⁷.

Teniendo en cuenta que nuestra percepción se basa en aquellos puntos de vista relacionados con nuestra historia personal y nuestra pertenencia social y cultural, añadiendo el hecho de que el dolor es aquello que nos recuerda nuestra fragilidad y debemos evitar -algo que arrastramos desde el siglo XIX en el momento en que se incita a hacer uso de aquellos elementos que lo erradican; ya sea la anestesia o los analgésicos- y todo ello, unido a la preocupación por la imagen de la superficie corporal; cada vez más aséptica, desodorizada y limpia, nos lleva a entender el porqué del radicalismo en Abramović. En este tipo de prácticas la agresión ejercida hacia la Piel, insiste en colocarnos, siguiendo a Moscoso, como individuos en un *espacio fronterizo* [...] *tanto para quien padece como para quien mira*³²⁸.

Fig.91. Marina Abramović.
Thomas Lips.
1975.



³²⁶ ABRAMOVIĆ et al., (2002). Op. Cit.p.27.

So when the artist presents his work, it can actually be a mirror image, so that the public really can reflect in you and find themselves in you.

³²⁷ Ibid.p.27.

It is more like a direct transmission of energy. In my case i could never do private performances, at home, because i do not have a public. I could never really reach the point that i can go over my physical and mental limits privately. There always has to be the public, there always have to be viewers who give me that kind of energy. The more the public, the better the performance gets, the more energy is passing through the space.

³²⁸ MOSCOSO, (2011). Op. Cit.p.19.

Precisamente la dificultad para distinguir entre lo que es práctica artística o realidad estriba, entre otras cosas, en esa peligrosidad ante la que se posiciona ella misma y en consecuencia a la audiencia. Un no control y negación de cualquier autoridad como saber-poder sobre aquello que acontece. Una visualidad que excede lo que puede ser representado, que nos coloca en el lugar de lo peligroso, donde la Piel abierta nos encara ante nuestra propia vulnerabilidad, haciéndonos claramente conscientes de lo que somos, del peligro, de la violencia en toda su crudeza.

Por otro lado, la existencia de un componente claramente personal del artista es experimentado por ambas partes como esa realidad existente que queda fuera de lo artístico u estético. Porque *Thomas Lips* desde este punto de vista, nos ofrece un reflejo absoluto de la biografía de Abramović. Su abuelo materno fue patriarca de la iglesia ortodoxa, su padre era un héroe nacional y su madre, atea, directora del museo de arte durante la revolución; ambos partisanos en la II Guerra Mundial; lo que nos da las claves de la mezcla de vida militar y religiosa que la artista sufrió durante su juventud en Yugoslavia. No es una casualidad que, precisamente, utilice la miel y el vino, ya que son elementos utilizados en los rituales ortodoxos. Pero también y por los mismos motivos, encontramos la flagelación y la cruz como elementos religiosos, así como especialmente la estrella de cinco puntas como símbolo del régimen comunista yugoslavo de la mano del general Tito.³²⁹ Existe una oposición clara entre lo religioso y el estado, y da cuenta del sufrimiento vivido por la artista; represión y disciplina. Abramović utilizará la estrella dibujada al abrir su Piel como elemento relacionado con su historia personal, para presentarnos aquello que forma parte de su experiencia y que sin lugar a dudas, actúa de manera liberadora para ella, como una manera de dejar atrás el pasado haciéndonos partícipes de ello. Porque la Abramović artista es inseparable, de la Abramović de la vida real. Y para poder llevarnos hasta el extremo, hacia esa realidad que ella quiere desenmascarar, reposicionar y reevaluar, necesita que el espectador sea consciente y se comprometa con la propia experiencia. En Abramović existe una necesidad de ir en contra de la corporalidad establecida y determinada socialmente, sirviéndose de su Piel para desestabilizar ese objeto que la sociedad entiende como cuerpo; cortando y abriendo la Piel para romper la unidad corporal que aparece como aséptica y que necesita quedar en suspenso, en el espacio de la reflexión. Por ello, Javier Moscoso, no duda en exponer en relación al contexto producido entre el espectador y aquél que es víctima del dolor:

Por un lado el espectador puede, contra toda lógica, experimentar las sensaciones de otro, entrar en el cuerpo extraño de otro y ser de alguna manera una sola persona con él. Por el otro, la víctima también modula su experiencia de acuerdo con valoraciones y expectativas ajenas³³⁰.

³²⁹ La estrella de cinco puntas fue utilizada como estandarte durante la II Guerra Mundial por los partisanos yugoslavos -Ejército Popular de Liberación y Destacamentos Partisanos de Yugoslavia-. Josip Broz Tito fue el comandante de los partisanos yugoslavos, consiguiendo vencer a los ejércitos nazis en 1945. Tras la II Guerra Mundial, Tito fue jefe de estado de Yugoslavia hasta su muerte en 1980.

³³⁰ MOSCOSO, (2011). Op. Cit.p.90.

De la misma manera que en esta performance de 1975 el público tuvo que interrumpir la acción, podemos observar cómo esta necesidad se repite en otras muchas ocasiones.³³¹ Tal es el caso de *Rhythm 5 (Ritmo 5)*, realizada en 1974, donde, siguiendo con el uso recurrente y personal que hace Abramović de los símbolos comunistas, construyó una gran estrella en un espacio al aire libre con ayuda de cien litros de gasolina empapados en serrín. Tras encender la estrella y mientras ardía, se cortó las uñas de las manos y de los pies, así como el pelo. Finalmente, se colocó en el interior de la estrella con intención de esperar a que terminara completamente quemada. Sin embargo, el fuego consiguió dejar el espacio sin oxígeno quedando una Abramović acostada en el centro de la figura estrellada sin conocimiento. En el momento en que parte de sus pies empezaron a quemarse y ella no reaccionaba, fue cuando la audiencia entendió que debía actuar. En esta ocasión Abramović tuvo la suerte de contar con un médico entre los espectadores que logró sacarla del interior, al tiempo que evitaba su muerte. Una vez más, un rodear o cercar ese Real que se produce al enfrentarnos y enfrentarse ante este tipo de situaciones extremas. Entiende que no puede controlarlo todo, y por ello no sabe qué puede llegar a suceder, ya que para ella:

*En las performances – sobre todo en los años setenta - es muy importante no ensayar, no repetir y no tener un final previsto. Todo tiene que estar abierto. Sólo hay una especie de partitura, como un concierto, como una receta. Llega el público, haces la pieza y ésta puede ir en direcciones diferentes. Pueden suceder accidentes, el público puede interrumpir, las cosas pueden cambiar, se puede llegar a límites que no conoces. Todos estos tipos de eventos impredecibles forman parte de la pieza y hay que aceptarlas como tal*³³².

De esta manera, nos plantea la idea de sujeto en sí mismo, en su esencia más física, con sus desechos, sus excedentes; lo abyecto, siendo *obscenificado*³³³ para reposicionar la imagen del sujeto-Piel en el lugar que le corresponde, en su tan obstinada organicidad y vulnerabilidad.

³³¹ La performance *Rhythm 0 (Ritmo 0)* fue realizada en 1974 en la galería Studio Morra de Nápoles y consistía en mantenerse durante seis horas a expresa disposición de la audiencia que tenía la posibilidad de utilizar a su conveniencia los 72 objetos que se habían dejado sobre una mesa. Entre ellos, se podían encontrar plumas, un lápiz, rosas, un cuchillo, un trozo de madera, pintura, así como una pistola y una bala. Su intención no era defenderse, tal y como quedaba registrado en un papel que la artista había dejado previamente escrito. Así, tuvo que soportar acciones delicadas como las caricias realizadas con ayuda de las plumas. Pero también desagradables, como aquellos momentos en los que los espectadores le rasgaron la ropa, le clavaron espinas de rosas en la Piel o le apuntaron con una pistola. Siendo esto último lo que le posicionó ante uno de los momentos más agresivos, impredecibles y definitivos que podrían llegar a darse. En ese momento, una tercera persona que se encontraba en la sala fue la que reaccionó a tiempo parando la acción y evitando su posible muerte. De esta manera, Abramović se presentaban como mero objeto a merced de la audiencia, quitando cualquier responsabilidad al espectador de aquello que sucediera (o más bien, dotándole de la misma).

³³² ABRAMOVIĆ et al., (2002). Op. Cit.p.27.

In performances - especially in the seventies - it is very important not to rehearse, not to repeat and not to have a predicted end. Everything has to be open. You only have a kind of score, like a concert, like a recipe. The public arrives, you do the piece and the piece can go in many different ways. Accidents can happen, the public can interrupt, things can change, you can reach limits you do not know. All these kinds of unpredictable events become part of the piece and you have to accept them as such.

³³³ MAIER, (2005). Op. Cit.

Fig.92. Marina Abramović. *Rhythm 5*. 1974.



El hecho de sobrepasar sus límites físicos y psíquicos, agrediéndose a sí misma y compartiéndolo con el público en su verdadera disposición y exposición, generaba esa ruptura que sirve para cercar ese Real del que hablábamos. Algo que más tarde no funcionaría, precisamente porque sus performances no se realizaron bajo todas estas características. Aquello que Abramović pudo conseguir en relación a su público durante los años 70 y sus trabajos más tardíos con Ulay, no pudo mantenerse más tarde en su reinterpretación de *Thomas Lips* en el contexto de *Seven easy pieces* (*Siete piezas fáciles*³³⁴); el nombre con el que Abramović denominó a una serie de performances realizadas en el Museo Guggenheim de Nueva York y que consistían en que durante siete noches y durante siete horas cada día, a partir del 9 de noviembre de 2005, reinterpretaría la obra de artistas históricamente importantes dentro del arte de la performance. Las relaciones existentes y que aparecían claramente en aquellos años, donde apenas se diferenciaba entre público y artista se han perdido totalmente en una Abramović cada vez más teatralizada. Algo que por otro lado, ha conseguido un gran número de detractores de sus prácticas. Sólo tenemos que ver las imágenes de esta reinterpretación³³⁵ para darnos cuenta de que una vez desechada la crudeza de la realidad, Abramović aparece como la protagonista de una obra teatral poco acertada, y aunque, como bien expresa Jessica Chalmers, *Varios miembros de la audiencia le pidieron que se detuviera, [...] nadie interrumpió el procedimiento para evitar forzosamente el autoabuso*³³⁶, algo que sí sucedió, como ya hemos comentado, en la realización de la pieza en 1975.

³³⁴ Marina Abramović. *Seven Easy Pieces* [en línea] Guggenheim. . 2005. [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/>>.

Marina Abramović. *Seven Easy Pieces. Videos*. [Vídeo]. [en línea] . [en línea] 2005. [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en: <http://www.ubu.com/film/abramovic_seven.html>.

³³⁵ Vídeo de la reinterpretación de la performance *Thomas Lips* realizada en el año 2005 como parte de las *Seven easy pieces* en el Museo Guggenheim de Nueva York:

Marina Abramović. *Seven Easy Pieces. Thomas Lips*. [Vídeo]. [en línea] . [en línea] 2005. [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dRVJo8AQs5E&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DdRVJo8AQs5E&has_verified=1>.

³³⁶ CHALMERS, (2008). Op. Cit.p.32.

Several audience members called out for her to stop, but nobody interrupted the proceedingsto forcibly prevent the self-abuse.

Fig.93. Marina Abramović.
Thomas Lips,
(*Seven Easy Pieces*). 2005.
Fotogramas de la performance.



Si bien, en esta nueva etapa o reinterpretación, añade otros elementos³³⁷ que ofrecen un enriquecimiento de la pieza como tal, también es cierto que pierde totalmente la manera en que puede afectar o influir en el espectador y a sí misma. No existía una cercanía con el público, su posición como protagonista de la performance se mantenía en un escenario a cierta altura, en un nivel superior al que se encontraba el espectador. La seguridad y elementos del Museo Guggenheim proyectaron en el espacio, además, un cerco alrededor de la artista que impedía el acceso directo a lo que ocurría, de manera que lo impredecible no pudo tener lugar, y ciertamente, el espectador ya no tenía potestad para decidir en qué momento podría formar parte de la acción; una tarea ya imposible.

Por ello, las piezas de Abramović que nos interesan para esta investigación, son precisamente aquellas realizadas hasta finales de los años 80, donde la integridad de la Piel queda al descubierto, expuesta ante unos espectadores que se ven afectados directamente por sus acciones. Su realidad es la misma realidad que la de su público, estableciendo un diálogo y una relación directa donde no tener todo controlado obliga a una posición determinante y responsable de aquello que acontece. Piezas que establecen una relación del público con el artista/sujeto similar a la que muchos espectadores tuvieron con el artista austriaco **Günter Brus** (Styria, 1938), asociado al Accionismo Vienés o Aktionismus³³⁸ y auténticos precedentes de

Para más información, véase:

Ibid.p.32.

Several audience members called out for her to stop, but nobody interrupted the proceedingsto forcibly prevent the self-abuse.

³³⁷ En esta ocasión añade elementos como un metrónomo, un tocado de guerra, las botas de su madre que utilizó para caminar por la Gran Muralla China y una bandera blanca que utilizará para secarse la sangre tras la incisión de la estrella de cinco puntas sobre su estómago. Todo ello durante siete horas y alternando y repitiendo las mismas acciones que realizó en 1975.

Para más información, véase la grabación de la reinterpretación de la performance *Thomas Lips* realizada en el año 2005 como parte de las *Seven easy pieces* en el Museo Guggenheim de Nueva York.

«Marina Abramović. *Seven Easy Pieces*. *Thomas Lips*.», (2005). Op. Cit.

³³⁸ Dependiendo de los textos encontramos fechas diferentes en referencia a sus primeras colaboraciones, aunque sí podemos asegurar que fue a partir de 1961 que comienzan a tener contacto entre ellos. Los cuatro integrantes más importantes eran Günter Brus (Styria, 1938); Otto Muehl

la práctica de Marina Abramović. Como artista vinculado al Accionismo Vienés, podemos establecer ciertas características generales extrapolables a todos aquellos que formaban parte de él. De esta manera, podemos decir que desarrollaron su trabajo bajo la opresión y los vestigios del nacionalsocialismo, así como ante una situación de posguerra que se vivía en los años 60 en Austria. Recordemos que las tropas aliadas tras la II Guerra mundial no se retiraron hasta 1955, algo que mantenía un control y un abuso exacerbado en la sociedad austríaca, manteniéndose apartada culturalmente del resto de Europa y dominada por una burguesía anclada en un desmesurado catolicismo así como un duro conservadurismo. En términos generales, tal y como expresa Danièle Roussel, los Accionistas [...] *sin piedad, sin puritanismo, sin moderación de ninguna clase; [...] van a desgarrar, masacrar, aniquilar todas las imágenes, todas las ideas que les han metido en la cabeza*³³⁹. Por ello, si tuviéramos que escoger una única palabra para poder caracterizar su trabajo, sería la destrucción.

Destrucción como medio para crear algo nuevo, destrucción de lo viejo, de las viejas ideas, para dar vida a un espacio renovado. Por lo que tendríamos que hablar más que de una acción, de una actitud: *Es una actitud: destruir para reconstruir y destruir todos los antiguos valores de la civilización*³⁴⁰, pero para ello hay que transgredir; unas normas, unos valores, unos límites. Posicionándose y permaneciendo en la liminalidad es como se puede encontrar una ruptura, porque en esencia, para la transgresión se necesita de un límite y su posicionamiento en él, implica y permite que el sujeto pueda redefinirse, permite que éste pueda reafirmarse en sí mismo y para sí con plena libertad. En el ejercicio de la transgresión, en la ruptura de un orden en pos de destruir los antiguos valores, les llevó inevitablemente a asumir una violencia y un despliegue de los instintos sin control. Como oportunamente indica Bataille, las prohibiciones aparecieron como elemento para neutralizar la violencia expulsándola fuera del curso habitual de las cosas. Desde esta perspectiva, transgredir no implicaría una negación de esas mismas prohibiciones, sino una forma de ir más allá de ellas, de superarlas y completarlas.³⁴¹ Pero la violencia en este caso, aun con el establecimiento de las prohibiciones, seguiría formando parte de nuestra sociedad; en esencia, es parte de un *ser razonable que intentó obedecer, pero que sucumbe al impulso que en sí mismo no puede reducir a la razón*³⁴². En el intento por entender cómo un ser humano ha podido convertirse en aquel que estaba ligado al desastre, a la violencia, a la guerra, y viendo que lo

(Burgenland, 1925); Hermann Nitsch (Viena, 1938) y Rudolf Schwarzkogler (Viena, 1940), aunque contaron con diferentes colaboradores en determinados momentos de sus acciones. En términos generales, con la influencia principalmente desde el espacio pictórico, comienza sus primeros trabajos con una mezcla entre pintura y acción para finalmente tomar la propia Piel como si de un lienzo se tratara. Lienzo contra el que proyectar toda violencia, evidente no sólo por el grado de abyección presente en la mayoría de sus piezas, sino también acrecentada por el uso de elementos en sí mismos agresivos o cortantes, como las cuchillas o las tijeras. Cuatro artistas influenciados por las obras de Arnulf Rainer y el Teatro de la Crueldad de Artaud, y por supuesto las teorías del psicoanálisis de la mano de Freud.

³³⁹. ROUSSEL, Danièle. "Accionismo Vienés". En: MANTEL, Richard (ed.), *Arte Acción 1. 1958-1978*. 1ª ed. Valencia: IVAM. Institut Valencià d'Art Modern, 2004. pp. 202-217. 2004. p.207.

³⁴⁰ Ibid. p.210

³⁴¹ BATAILLE, Georges. *El erotismo*. 6ª ed. Barcelona: Tusquets, 1992. p.90.

³⁴² Ibid. p.58.

racional no daba una respuesta, necesitaban de su Piel para posicionarla del lado de lo Real. Para visibilizar todo aquello que socialmente se intentaba invisibilizar, los accionistas se situaron en sincronía con lo arcaico, lo primitivo, lo animal, lo que está fuera de lo racional, haciendo frente a una negación de toda norma instaurada, de toda prohibición. Porque aquello que escapa al orden queda liberado de la presentación en el límite de nuestra imagen, funcionando como vía para la purificación de los instintos.

Fig.94. (Superior-izquierda). Günter Brus. *Selbstbemalung*. 1964. Fotografía realizada por Ludwig Hoffenreich.

Fig.95. (Superior-derecha). Günter Brus. *Selbstverstümmelung Teil 1*. 1965. Fotografía realizada por Siegfried Klein.

Fig.96. (Inferior-izquierda). Günter Brus. *Selbstbemalung*. 1965. Fotografía realizada por Ludwig Hoffenreich.

Fig.97. (Inferior-derecha). Günter Brus. *Wiener Spaziergang*. 1965. Fotografía realizada por Ludwig Hoffenreich.



De los cuatro exponentes del Accionismo, Brus fue el que utilizó de forma más extrema una carga violenta y directa en sus piezas, en las que su Piel era esencial, pero también en el que encontramos una evolución más profunda; desde unas primeras acciones absolutamente controladas y teatralizadas, preparadas y documentadas a través de bocetos, fotografía y vídeo, hasta llegar a un grado extremo de violencia y autoagresión fuera de todo control o previsión. Brus comenzó a trabajar con la pintura informalista, cercana al Tachismo, para más tarde conseguir unirla a la acción utilizando su Piel. De ahí sus primeras series denominadas *Selbstbemalung* (Autopinturas), de 1964 y *Selbstverstümmelung* (Automutilaciones), realizadas 1965, con las que comenzará a concretar su propio lenguaje y donde de manera general comenzará a utilizar una serie de elementos que, dialogando con su Piel, servirán para atentar contra ella: desde hachas y cuchillos, pasando por hojas de afeitar y tijeras.³⁴³ Dentro de esta primera etapa, podemos encontrar en el marco de

³⁴³ Para más información véase:

Günter Brus. *Selbstverstümmelung*. [Vídeo]. [en línea]. [en línea] 1965. [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=7OXwwTvGMkc>>.

Günter Brus. *Selbstbemalung/Selbstverstümmelung*. [Vídeo]. [en línea]. [en línea] 1965. [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=8kiAG1M67Io>>.

la exposición de la galería vienesa *Junge Generation*, la acción *Wiener Spaziergang* (*Paseo Vienés*), de 1965. Será la primera vez que Brus realizará una acción en un exterior, en este caso paseando por el centro de la ciudad de Viena, vestido y pintado de blanco con un trazo desde su cabeza a sus pies de color negro a modo de apertura o de herida en su superficie corporal. Sin embargo, todos estos elementos son utilizados por Brus de manera simbólica a través de los cuales establece aquellas heridas de manera plástica con el uso de la pintura en su Piel. Heridas simuladas plásticamente y que más tarde se convertirán en autolesiones físicas directas. En ese momento los materiales tradicionales propios de la pintura dejan de existir y la superficie corporal conforma el lugar privilegiado para la agresión, como en la serie de acciones pertenecientes a *Körperanalysen* (*Análisis Corporal*), realizadas entre 1967 y 1970.

La Piel, tal y como ya hemos expresado, es el lugar por antonomasia para la transgresión, es la imagen visible de la sociedad; aquella que intenta buscar la perfección, la belleza, lo pulcro, y en cuya superficie se volcarán todas estas convicciones como vía para el establecimiento de un control y orden social. Brus, sin embargo, intentará con su trabajo romper una y otra vez con esas pautas sociales establecidas transgrediendo los límites de esa Piel que en esencia, debe mantenerse lisa y aséptica. Todo ello bajo un alto grado de abyección,³⁴⁴ utilizando sus propios fluidos como la sangre, la orina o las heces, y que formarán parte de lo que denominaba *Körperanalysen*³⁴⁵ (*Análisis Corporal*). Ese es el caso de *Der helle Wahnsinn – Die Architektur des hellen Wahnsinns* (*Pura locura – La Arquitectura de la pura Locura*) de 1968 realizada en el Reiffmuseum de Aquisgrán, donde elementos como la vida, el nacimiento, la nutrición, la excreción y la muerte están presentes, llegando ya no a establecer un nuevo lenguaje o gramática con la que poder comunicar, sino precisamente como una manera de alterarlo y destruirlo, aniquilando cualquier tipo de significado; un elemento si queremos, prelingüístico. Una manera de destruir todo aquello ya instaurado, aquellas marcas sociales y culturales que para Brus no tienen sentido, que deben desaparecer de la misma manera que su Piel, que su yo construido a través de unos valores sociales que deben ser desmantelados. Unos límites que deben ser traspasados y que indudablemente, sin un total control, sólo pueden llevar a su propia aniquilación. De esta manera, lo *obsceno* aparece, puesto que *es mostrado hasta el extremo quizá de ser por entero definido, absorbido y como excedido por el acto de esa exposición a las miradas*³⁴⁶.

Günter Brus. *Ana*. [Vídeo]. [en línea] . [en línea] 1964. [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=GBjuvERCwEc>>.

Acciones grabadas y editadas por Kurt Kren.

³⁴⁴ Como ya adelantamos, nos remitimos al trabajo sobre lo abyecto de Julia Kristeva:

KRISTEVA, (2006). Op. Cit.

³⁴⁵ MOURE [COM.], Gloria. *Ana Mendieta*. (Exposición realizada en Santiago de Compostela (España), Centro Galego de Arte Contemporáneo, del 23 de julio de 1996 al 13 de octubre de 1996). 1ª ed. Barcelona: Centro Galego de Arte Contemporánea / Polígrafa, (Exposición realizada en Santiago de Compostela (España), Centro Galego de Arte Contemporáneo, del 23 de julio de 1996 al 13 de octubre de 1996). 1996. p.408.

El cineasta Kurt Kren fue el que le animó y apoyó especialmente en esta nueva etapa con la realización de *20. September* (*20 de septiembre*) y que inaugura el nuevo periodo de acciones de Brus.

³⁴⁶ MAIER, (2005). Op. Cit.p.33.

Así, en su último trabajo como accionista, y formando parte del conjunto ya mencionado *Körperanalysen (Análisis Corporal)*, encontramos *Zerreissprobe*³⁴⁷ (*Prueba de Resistencia*), de 1970, realizada en Munich con una duración de 25 minutos, donde Brus se obliga a vivir momentos de dura violencia y superación del dolor. En la acción aparece con un liguero, ropa interior y medias de mujer, de rodillas sobre una tela blanca en el suelo. A su alrededor vemos diferentes objetos, como unas tijeras, una hoja de afeitar, un cuenco cuadrado de metal y una escuadra de plástico. La acción comienza cuando con ayuda de la escuadra y apoyándola en su muslo derecho se corta la Piel de la pierna con ayuda de la hoja de afeitar. Después de rodar por el suelo se pone de pie y pregunta en voz baja si alguien tiene una copa. Orina en un vaso y se lo bebe. Después, con ayuda de las tijeras se corta toda la ropa que lleva para quedarse desnudo y de espaldas al espectador de manera tensa, deslizándose por la pared hasta arrodillarse. Se corta con la cuchilla de afeitar en el cabeza dejando que la sangre de la herida se deslice hasta sus glúteos. Se engancha cuerdas a los tobillos y tira de ellas con las piernas separadas, rueda por el suelo y se desliza con los pies en pequeñas tinas llenas de agua llegando a la extenuación para azotarse con un cinturón arqueando su cuerpo hasta el total agotamiento.

Fig.98. Günter Brus. *Zerreissprobe*. 1970. Fotografías realizadas por Klaus Eschen.



La disposición para llegar hasta los límites de su capacidad física a través de la violencia, da cuenta de cómo Brus necesitaba superar ese límite como manera de liberarse de aquellas tecnologías de poder que operan en la sociedad, donde él es, al mismo tiempo, víctima y ejecutor, y donde como procesos, todas sus acciones

³⁴⁷ FABER [COM.], Monika et al. *Quietud Nerviosa en el Horizonte*. (Exposición celebrada en Barcelona (España), Museu d'Art Contemporani de Barcelona, del 12 de octubre de 2005 al 15 de enero de 2006). 1ª ed. Barcelona: Museu d'Art Contemporani / Actar, (Exposición celebrada en Barcelona (España), Museu d'Art Contemporani de Barcelona, del 12 de octubre de 2005 al 15 de enero de 2006). 2005. p.182

En las notas de Brus para esta acción podemos leer: *El actor dirige sus agresiones contra sí mismo y contra los objetos que lo rodean, con lo que se desencadenan las correspondientes acciones: autolesión, estertores, cuasi-estrangulación, flagelación, movimientos espasmódicos, etc. Una prueba de resistencia nerviosa conlleva un cambio repentino en la dirección de una acción [...] deben emitirse impulsos como de shock que primero irritarán a los espectadores pero luego se transformarán en la agradable solución de un conflicto.*

conlleven una catarsis y por tanto, a una muerte y un renacimiento simbólicos.³⁴⁸ Brus, de esta manera, renace como un nuevo sujeto liberado, ya que los límites permiten re-definir al individuo como sujeto, como cuerpo, como Piel, pues, como señala Michel Foucault, *la transgresión es un gesto que concierne al límite; es allí en la delgadez de la línea, donde se manifiesta el relámpago de su paso, pero quizá también su trayectoria total, su origen mismo*³⁴⁹. Después de esta última acción, Brus abandonará sus propuestas físicas por el dibujo y la escritura. Y como algunos autores señalan, incluso tal y como él mismo asumió, de no ser así posiblemente hubiese terminado con su propia destrucción:

*Después de sopesarlo en profundidad ya no veía ningún sentido en avanzar hacia los ámbitos que posteriormente serían denominados de accionismo extremo [...]. Yo ya había previsto este accionismo extremo en bocetos [...]. Pero después me alejé enérgicamente porque no soy responsable sólo de mí mismo, sino también de mi familia*³⁵⁰.

De esta manera Brus, acorde con la base principal de su trabajo, entendió que definitivamente debía parar, poner fin a este tipo de acciones autodestructivas. La liminalidad en la que estaba posicionado, esto es, del lado de la muerte, sólo le dejaba un camino si seguía adelante; su propio aniquilamiento.

Esa duda constante de cercanía a la muerte, una superación de los límites físicos que no permite discernir si aquello puede ser ficticio o por el contrario, está cerca de lo Real, de lo *obsceno* o de la muerte, es algo con lo que jugará también el artista australiano **Mike Parr** (Sidney, 1945) desde el momento en que comienza a trabajar a partir de 1966 haciendo frente al dolor físico y psicológico amenazando su integridad corporal. Con un brazo izquierdo deformado desde su nacimiento, y en relación a estas experiencias personales que lo marcaron desde su infancia, Parr se ha posicionado en los límites de la propia resistencia física y psíquica enfrentándose a una violencia extrema hacia su Piel, en búsqueda de los límites y superación de su dolor personal. Desde sus inicios, la búsqueda de identidad personal y sus relaciones con una colectividad, así como el control de la existencia, fueron el motor de su trabajo, compartiendo y superando sus experiencias dolorosas y traumáticas con intención de estimular a la audiencia. Una búsqueda de sí mismo y del otro que parte del lenguaje para convertirse en actividades con un alto componente autoagresivo, donde la comunicación, como en los casos anteriores debe ser traspasada, aniquilada, destrozada. Como él mismo expuso: *Quería convertir las palabras en cosas*³⁵¹, pero al mismo tiempo esas primeras performances *fueron una manera extraña de atacar al lenguaje*³⁵².

³⁴⁸ Cuando tratemos con el términos catarsis siempre lo haremos en referencia a un acto o acción por la cual el individuo sufre un cierto cambio o metamorfosis, donde la muerte, de manera simbólica, se ofrece como tránsito hacia un renacimiento, una nueva vida.

³⁴⁹ FOUCAULT, (1996). Op. Cit.p.127.

³⁵⁰ FABER [COM.] et al., (2005). Op. Cit.p.66.

³⁵¹ ARNDT [COM.], Matthias. *Mike Parr. Blind Self Portraits*. [en línea] (Exposición realizada en Berlín (Alemania), Galería ARNDT, del 21 de septiembre de 2013 al 2 de noviembre de 2013). 1ª ed. Berlín: Galería ARNDT, (Exposición realizada en Berlín (Alemania), Galería ARNDT, del 21 de septiembre de 2013

En relación a sus primeras performances, encontramos el trabajo con *Inhibodress Gallery*³⁵³, un espacio donde diferentes artistas compartían sus inquietudes por el arte de performance y el vídeo. En este contexto, Mike Parr, junto con Peter Kennedy, realizaron *Trans-Art 1: Idea Demonstrations*³⁵⁴ (*Trans-Arte 1: Manifestaciones de una Idea*), en 1972, que consistió en la grabación de 24 performances realizadas frente a una audiencia. En la secuencia 22, vemos como Kennedy violentamente muerde el hombro de Parr hasta que consigue hacerle sangrar; un gesto que, sin duda, recuerda a **Vito Acconci** (Nueva York, 1940) y su pieza *Trademarks* (*Marcas registradas*) 1970, en la que desnudo se mordía a sí mismo en brazos, piernas y hombros para tras dejar la marca de sus dientes y con ayuda de pintura negra, transferir las marcas a un papel.³⁵⁵ En ambos casos, la agresión y el aparente control es ejercido libremente por y para los propios artistas, donde sujeto y objeto son jerarquías ocupadas al mismo tiempo por la Piel. Compartiendo la experiencia con un espectador que retorna una y otra vez hacia su propia superficie corporal, llegando a *tocar* ellos mismos ese dolor y agresión que los artistas les revelan.

Fig.99. (Superior). Mike Parr y Peter Kennedy. *Trans-Art 1: Idea Demonstrations*, (Secuencia 22 - Fotograma). 1972.



Fig.100. (Inferior). Vito Acconci. *Trademarks*. 1970.



al 2 de noviembre de 2013). 2013. [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en:
<http://www.arndtfineart.com/website/media/artists/parr/ARNDT_Mike_Parr_Blind_Selfportraits_2013.pdf>.

I wanted to turn words into things

³⁵² YOUNG, Michael. "Decapitations and protestations — Cut, burn, stitch and draw". *ArtasiaPacific*. vol. 62, pp. 72-79. 2009. p.77.

I actually think my first performances were some sort of bizarre attack on language.

³⁵³ Mike Parr fue uno de los fundadores de *Inhibodress Gallery* junto con Peter Kennedy y Tim Johnson., en la ciudad de Sydney desde 1970 a 1972.

³⁵⁴ Para más información, véase:

Idea Demonstrations. Peter Kennedy, Mike Parr. 23 May 1972 – 10 June 1972. Video, Film, Performance [en línea] Scanlines. . [sin fecha]. [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en:
<<http://scanlines.net/object/idea-demonstrations>>.

³⁵⁵ Acconci no concibió esta pieza para realizarla con apoyo de una audiencia. Estaba pensada únicamente para realizar su documentación a través de imágenes y textos.

Sin embargo, en el caso de Parr y Kennedy la performance presentada ante los espectadores no formaba parte de un contexto controlado —como en el caso de Acconci—. Kennedy mordió hasta que supuso que debía o no hacerlo, provocando una herida a Parr de la que llegó a brotar sangre, ofreciendo a la mirada del otro una sensación de incomodidad y vulnerabilidad fuera de todo control. Cuando el espectador se preguntaba por qué Parr había dejado que su compañero le mordiera de aquella manera, Parr explicó que aquello era un espacio y un tiempo verdadero y doloroso en plena relación con la vida, con el espacio de nuestra realidad, *la audiencia tenía que aceptar algún tipo de responsabilidad, eran culpables de una manera, una parte de lo que pasó. No importaba si se iban, me atacaban o lo que fuera. La idea de que el arte está lejos de ti se había terminado*³⁵⁶. En este contexto, el público era ciertamente responsable, de la misma manera que los dos artistas, de todo aquello que había acontecido.

La relación por tanto de Parr con la audiencia es absolutamente necesaria para el desarrollo de sus acciones, porque intenta inmiscuirse en el propio devenir de nuestra cotidianidad, fuera de los márgenes estipulados del arte y al mismo tiempo, de nuestros valores y actitudes aprehendidas y sociales. En la búsqueda de identidad soportando hasta los límites de su corporalidad, Parr necesita de la Piel como presentación para el otro, y aunque sus medios de trabajo han ocupado un amplio abanico de posibilidades; como el dibujo, el grabado, textos, esculturas y vídeos, en su primera etapa durante los años setenta, será la experiencia, la acción, la que le permita su relación directa con el espectador. Necesita hacer partícipe a su audiencia, compartir de alguna manera su conocimiento y relaciones existentes con sus acciones, tal y como lo hizo en *Rules and Displacement Activities. Part I (Reglas y Desplazamiento de Actividades Parte I)*, de 1973 en la que calentó un hierro hasta el rojo vivo y se marcó con él en la pierna derecha la palabra *Artist (Artista)*. Parte de la acción consistió en invitar al público a compartir su experiencia hiriéndose de la misma manera, pero nadie quiso aceptar su propuesta.

Fig.101. Mike Parr.
*Displacement
Activities. Part I.*
1973.

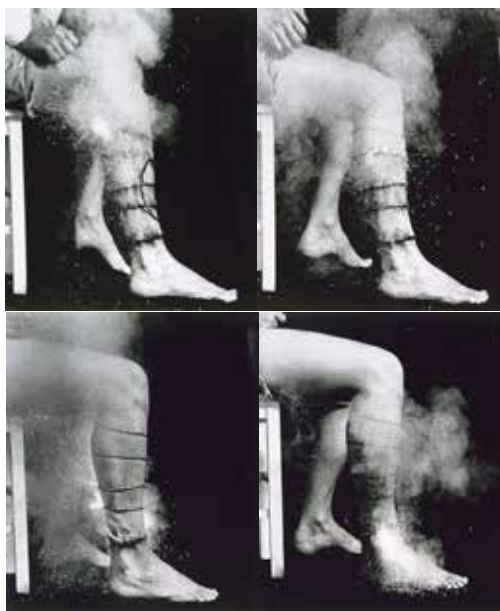


³⁵⁶ MARSH, Anne. *Body and self. Performance Art in Australia. 1969-92*. 1ª ed. Melbourne: Oxford University Press, 1993. p.31.

People have asked why Mike Parr allows Peter Kennedy to bite him so painfully... Mike Parr has asked why the audience allows Peter Kennedy to bite him. Parr explained the performance in relation to art and life and the idea of audience involvement in the work; the notion of real time and space was crucial to the action. The artist argued that the audience... had to accept some sort of responsibility — they were culpable in a way, a part of what happened. It didn't matter if they walked out, attacked me or what. The idea of art being remote from you was over.

Por otro lado, aunque de manera menos acusada que en el caso de Günter Brus, todas estas performances siguen teniendo un componente simbólico importante, ya que en ellas todavía existía un cierto control en parte de su desarrollo, además de dotar de importancia a su documentación a través de vídeo y/o fotografía como registro y representación de lo acontecido. Algo por otro lado que no exime de ser acogidas por el espectador con un alto grado de impacto.³⁵⁷ Sin embargo, encontramos especialmente en una de sus acciones la existencia de un componente autoagresivo absolutamente fuera de los márgenes y sin ningún tipo de control. Este es el caso de la acción *Integration 3. A spiral Leg* (*Integración 3. Una pierna espiral*), de la que actualmente se conservan su documentación en vídeo y fotografía. Acción que forma parte de la serie *Rules and Displacement Activities. Part II* (*Reglas y Desplazamiento de Actividades Parte II*), de 1975, en la que sentado en una silla fue encendida una mecha con pólvora que previamente había colocado alrededor de su pierna.

Fig.102. Mike Parr. *Integration 3. A spiral Leg*. Cuatro fotografías en blanco y negro en distintos momentos de la acción realizadas por George Goldberg. 61 x 51 cm c/u.



Como él mismo ha comentado en una de sus entrevistas, en esos momentos se encontraba al límite de su comprensión:

[...] *no tenía ni idea de qué sucedería. Envolví la guirnalda de pólvora alrededor de mi pierna. Alguien la encendió. Fue un evento drástico. Supuse que la pierna estaba porque estaba detrás de la espiral, y para mí todo fue un sentimiento de aprehensión y ansiedad de fascinación. [...] personalmente no sabía realmente por qué estaba haciendo esto*³⁵⁸.

³⁵⁷ Artist Mike Parr on his artmaking practice. [Vídeo]. [en línea] . [en línea] 2012. [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=M7j4QUsnf10>>.

³⁵⁸ Ibid.

So in 1973 i did that work like arranged for gunpowder with it i had no idea of from what would happen. I wreathed the gunpowder wreath around my leg. Someone's set light to it. There was drastic

Lo que nos indica, que aun cuando aparentemente todas sus performances estaban hasta cierto punto previamente planteadas y tenían una preparación exhaustiva, en ese momento no pudo y no quiso controlarlo todo.

Experiencias en las que el artista se expone totalmente encarando una violencia explícita, rozando el límite de lo peligroso tanto para sí mismo como para el público, buscando una manera de controlar de la mejor manera posible lo que acontece pero siempre con un componente dudoso de si lo que presenta es claramente ficcionado o por el contrario, azaroso y por tanto peligroso. Acciones que, al no permitir un control total de lo que sucede o se desarrolla, posicionan tanto al artista como al público en los límites de lo Real, de lo traumático, en ese espacio vacío de lo imposible, de lo que escapa a la significación y por tanto, que no puede ser del registro simbólico ni imaginario. Ese lugar que nos sustenta, que nos conforma como sujetos y que como hemos visto, a través del arte se establecen estrategias por las cuales se hace presente, desde los parámetros lacanianos, como un *modo de organización alrededor de este vacío*³⁵⁹.

Un rodear ese vacío, a través y con la Piel, como único medio desde el que manifestar, buscar y reafirmar nuestra subjetividad; aquella superficie maleable y expuesta que provee nuestra imagen, nuestra consistencia como sujetos, como un yo físico y psíquico en directa y continua relación. Exposición y búsqueda de un sí mismo sin reservas, fuera de un poder-saber previamente estipulado y marcado, desde donde ejercer una autogobernabilidad que permita redefinir y resignificar nuestros márgenes, tanto físicos como psíquicos.

event. I supposed why did leg bar was because lying behind the leg spiral, for me was all this feeling of apprehension and anxiety of fascination. [...] I personally didn't really know why i was doing this. But i didn't know why i want to do it. But i didn't know why i want to do it.

³⁵⁹ LACAN, Jacques. "X. Breves comentarios al margen.". En: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis. 1959-1960*. 3ª ed. Buenos Aires: Paidós, 1990. pp. 158-170. 1990. p.160.

3.1.3 Enfermedad. Retornando a la vida

Si existe una manera efectiva de ejercer el control, la regulación y la producción de saberes que atraviesan a los sujetos en sus múltiples modulaciones constantes, será a través de la producción de esos saberes verdaderos ofrecidos por la institución médica; por la producción de discursos desde y por la disciplina médica. Porque si hay algo que le pertenece a los cuerpos, esto es la salud, así como por supuesto, la enfermedad, cuyo orden y control requerirá de un mapa clasificatorio de aquello que se entiende dentro de los parámetros de la normalidad, -o lo que queda fuera de ella-. De esta manera y bajo estas pautas, encontramos dualidades aceptadas como sano-enfermo, loco-cuerdo, normal-desviado. Dicotomías representativas de una sociedad, que amparadas desde la práctica médica y científica con ayuda de un diagnóstico, consigue adjudicar y establecer, según una sintomatología y unos signos específicos³⁶⁰, la naturaleza propia de aquello que queda dentro de la norma o aquello que se instala fuera de ella. Un discurso verdadero que se legitima a sí mismo, donde el diagnóstico es asumido como saber objetivo, porque como bien explicaba Foucault, *la enfermedad no tenía verdad sino en los síntomas, pero ella era los síntomas dados en verdad. [...] La enfermedad no será ya sino la forma patológica de la vida*³⁶¹, o atendiendo a su margen contrario, la salud no será ya sino *la vida en el silencio de los órganos*³⁶².

El diagnóstico se ofrecerá como una herramienta de verdad legitimada por unos síntomas convertidos en signos que marcan, ordenan y controlan socialmente. Por ello, *toda medicina es social. La medicina siempre fue una práctica social, y lo que no existe es la medicina "no social"*³⁶³, *la medicina es una estrategia biopolítica*³⁶⁴ y como tal, no podemos pasar por alto el hecho de que es algo construido, normalizado y estimado de manera cultural y social.

Por ello, sería necesario preguntarnos: ¿en qué momento y bajo qué circunstancias un individuo enfermo es clasificado y por tanto, susceptible de ser aceptado o excluido de esa normalidad social? La cuestión en este punto, es que el diagnóstico y por tanto, el sentido dado a la propia enfermedad, puede ser alterado, modificado y reconocido a través del propio significado que se construye de manera social, y por tanto, asumido bien de manera positiva o negativa.

³⁶⁰ Tal y como expresa Karin Johansson en relación a la clínica, *la distinción entre síntoma y signo es central. Es una división fundamental para toda la medicina moderna. Un síntoma se define como la enfermedad tal y como la vive el paciente: por ejemplo, si tiene pulmonía, la tos, el calor y la dificultad para respirar. El signo es la expresión de la enfermedad tal y como la registra el médico. [...] Para averiguar la enfermedad, los síntomas tienen que transformarse en signos ("hallazgos") a través de una actividad paralela, una mirada que busca, interpreta y clasifica.*

Para más información, véase:

JOHANSSON, (2006). Op. Cit.p.15.

³⁶¹ FOUCAULT, Michel. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. 20ª ed. México: Siglo XXI, 2001a. p.217.

³⁶² Cita de René Leriche en LE BRETON, (1999). Op. Cit.p.24.

³⁶³ FOUCAULT, Michel. "¿Crisis de la medicina o crisis de la antimedicina?". En: *Estrategias de poder. Obras esenciales*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999a. vol. II, pp. 343-361. 1999. p.347.

³⁶⁴ FOUCAULT, Michel. "Nacimiento de la medicina social". En: *Estrategias de poder. Obras esenciales*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999c. vol. II, pp. 363-384. 1999. p.366.

De esta forma, existe la posibilidad de que un individuo, aun con su nuevo papel de enfermo legitimado médicamente, sea entendido desde la esfera social - junto con la existencia de componentes externos a la propia enfermedad-, dentro de un nuevo estado o condición no legitimada. Un caso paradigmático de esta condición no legitimada fue la causada por el VIH (Virus de Inmunodeficiencia Humana) y el SIDA (Síndrome de inmunodeficiencia Adquirida), surgido durante los años 80 y principios de los 90 en Estados Unidos. Una enfermedad vinculada en aquellos momentos a ciertas preferencias sexuales, así como a prácticas fuera de la norma; como el uso de drogas intravenosas.³⁶⁵ Todas estas asociaciones, acrecentadas por la falta de información acerca de la enfermedad y de sus verdaderas causas, junto con una comunicación distorsionada por parte de los medios, provocaron la estigmatización de todo aquel que la sufriera. Un estigma asociado a la vergüenza y al castigo por mala conducta o comportamiento, que dio lugar a la figura del sidoso. Como bien expresa Susan Sontag:

*No se trata de un mal misterioso que ataca al azar. No, en la mayor parte de los casos hasta la fecha, tener sida es precisamente ponerse en evidencia como miembro de algún "grupo de riesgo", de una comunidad de parias. [...] ha sido una vivencia que aisló a los enfermos y los expuso al vejamen y la persecución*³⁶⁶.

De esta forma, aun cuando la enfermedad estaba legitimada médicamente, a un tiempo era ilegítima en la esfera social.

Por otro lado y unido a todo lo anterior, tenemos que tener en cuenta que las enfermedades no son una patología clara y exacta, ya que la práctica médica marca y establece jerarquías basadas en disposiciones puramente reduccionistas a través de una sintomatología y unos signos propios de la enfermedad. De tal manera, que una misma enfermedad en pacientes distintos puede tener sintomatologías diferentes, siendo tarea complicada hacer un diagnóstico preciso, así como un tratamiento correcto y efectivo. Una práctica reduccionista porque, como bien expresa Le Breton, *La lengua del médico no es la de la experiencia corporal del enfermo, inmerso en las actitudes y valores de sus propias adhesiones culturales*³⁶⁷, por lo que no se tiene en cuenta al sujeto, a su entorno y su personalidad. La medicina, desde su posición de autoridad y de verdad científica, está basada *en el estudio riguroso del cuerpo, pero*

³⁶⁵ Los primeros casos fueron detectados en 1981 en Estados Unidos a través de pacientes con el denominado Sarcoma de Kaposi. Éste era causado por la interacción entre el VIH y el sistema inmune muy debilitado del individuo, dando lugar a protuberancias en la piel de color rosa. Es interesante recalcar que los primeros síntomas eran visibles sobre la Piel del enfermo, siendo imposible ocultarlos completamente y por tanto, quedando la imagen de la Piel expuesta de manera directa y evidente a la mirada del otro, -con la posibilidad de ser estigmatizado y marcado socialmente de un solo vistazo-.

Con estas primeras sintomatologías no se dudó en marcar la enfermedad como Síndrome de Inmunodeficiencia relacionado con la homosexualidad, ya que los primeros casos se dieron en varones homosexuales, dando lugar a las primeras construcciones sociales e ideológicas negativas de la enfermedad. Más tarde, se reconocieron casos en los que tanto hombres como mujeres heterosexuales estaban afectados; principalmente drogodependientes por vía intravenosa o que habían recibido transfusiones de sangre.

³⁶⁶ SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. 1ª ed. Buenos Aires: Taurus, 2003. p.72.

³⁶⁷ LE BRETON, (1999). Op. Cit.p.148.

de un cuerpo separado del hombre, valorizado, percibido como el receptáculo de la enfermedad³⁶⁸. De esta manera, la sintomatología es externa al sujeto y su contexto, y por tanto, cabe destacar que un enfermo no puede ser singularizado por su enfermedad.

Un ejemplo claro de ello lo tenemos con la esquizofrenia³⁶⁹; enfermedad mental que engloba diferentes trastornos desde los que se particulariza al enfermo como esquizofrénico o psicótico. Sin embargo, precisamente por tratarse de un grupo de trastornos diferentes, lo correcto sería hablar de un individuo con síntomas o características esquizofrénicas o psicóticas, ya que no existen idénticos y claros síntomas en todos los casos particulares y por tanto, no existe una manifestación inequívoca de la enfermedad. Al mismo tiempo que engloba múltiples sintomatologías, -las cuales afectan de manera distinta según el individuo-, el diagnóstico puede llegar a diferir si atendemos a distintos manuales para tal uso. De esta manera, podemos considerar dos manuales específicos para el diagnóstico, usados comúnmente y con gran valoración desde la práctica médica. Por un lado, tenemos el manual DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders- Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales) publicado por la Asociación Americana de Psiquiatría (American Psychological Association (APA). Por otro lado, tenemos el CIE (Clasificación Internacional de Enfermedades), publicado por la OMS (Organización Mundial de la Salud). Si atendemos al apartado en el que queda registrada la esquizofrenia, podemos establecer similitudes, pero también algunas diferencias entre ambos manuales. En el caso del CIE-10³⁷⁰ y englobada dentro de su capítulo V, especificada como un *trastorno mental y del comportamiento*, la esquizofrenia queda dividida en 7 categorías. Sin embargo, en el DSM-IV TR³⁷¹, englobada como *trastorno psicótico*, queda dividida en sólo 5 tipos. En ambos casos, todas las categorías aparecen con sus correspondientes pautas sintomatológicas vinculadas, -trastornos de personalidad, alteración de la realidad, alucinaciones, delirios, lenguaje desorganizado- que dan las claves específicas para un buen diagnóstico según la categoría determinada. Al mismo tiempo, estos manuales son revisados a lo largo del tiempo, pudiendo establecer como características dentro de la normalidad algunos trastornos, que hasta el momento, habían sido determinados como parte de la sintomatología específica de una enfermedad, y a la inversa.

³⁶⁸ LE BRETON, (2002). Op. Cit.p.178.

³⁶⁹ Del griego *σχίζειν* -*schizein*: escindir, romper- y *φρήν* -*phrēn*; entendimiento, razón. El término fue utilizado por primera vez por el psiquiatra suizo Eugen Bleuler en 1908, teniendo en cuenta que se trataba de diferentes comportamientos o sintomatologías; de ahí que usara el término en plural; *Schizophrenias*. Más tarde, en 1911, amplió el estudio con el texto *Dementia Praecox, oder Gruppe der Schizophrenien* (*Demencia precoz, o el grupo de las esquizofrenias*).

³⁷⁰ Publicado por primera vez en 1992. Actualmente sigue en vigor y no existen versiones posteriores.

eCIEMAPS. *Ministerio de sanidad y servicios sociales e igualdad. Gobierno de España* [en línea] eCIEMAPS. . 2008. [Consulta: 30 septiembre 2015]. Disponible en: <https://eciemaps.mspsi.es/ecieMaps/browser/index_10_2008.html#search=F20.9&index=enf&searchId=1458755602289&historyIndex=2>.

³⁷¹ Manual DSM-IV TR publicado en el año 2001. Existe una publicación posterior, DSM-V publicada en el año 2013.

DSM-IV-TR. *Psicoméd. Centro médico especializado en salud mental autorizado por la Consejería de Sanidad y Consumo de la Comunidad de Madrid* [en línea] Psicoméd. . [sin fecha]. [Consulta: 30 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www.psicomed.net/dsmiv/dsmiv5.html#1>>.

Éste es un ejemplo de las pequeñas (o grandes) diferencias, así como de la compleja descripción y concreción de la enfermedad. Lo que evidencia cómo un individuo puede ser diagnosticado según atendamos al uso de un manual u otro, y por tanto, pudiendo afirmar que la cordura y la locura no son estados o características universales. Algo que ya demostró a finales de los 80 el psicólogo David Rosenhan, a través del experimento realizado entre 1968 y 1972, y que un año más tarde fue publicado en la revista *Science*.³⁷² Rosenhan puso en duda la fiabilidad del diagnóstico psiquiátrico, así como la despersonalización ejercida por la institución médica, cuando 8 pseudopacientes, incluido él mismo, fueron ingresados en 12 hospitales de diferentes partes de Estados Unidos. Todos los pseudopacientes fueron diagnosticados según distintas enfermedades mentales, cuando en realidad, en todos los casos los síntomas fueron fingidos. En ningún momento se detectó la presencia de estos individuos, y todos ellos, por tanto, fueron tomados como enfermos mentales auténticos.

De esta manera, una enfermedad no sólo es experimentada por uno mismo de manera singular para después ser trasladada a su ámbito social (bien aceptada o rechazada, como hemos visto anteriormente), sino que es necesario el control constante de la enfermedad desde y por la institución médica. Sin embargo, aunque el individuo es consciente de su enfermedad o sintomatología, siguiendo a Le Breton:

*La medicina despersonaliza la enfermedad [...]. Esta concepción lleva al enfermo a entregarse de forma pasiva en manos del médico y a esperar a que el tratamiento recibido haga su efecto. Su patología es diferente a él; su esfuerzo por sanar y su colaboración activa no se consideran esenciales; se le pide, justamente, ser paciente, es decir, pasivo y dócil, confiar en el mecánico que le trata y no ser un hombre activo en la comprensión de su patología y el proceso de la curación. Tal es el obstáculo de una medicina que no es la del sujeto, que recurre a un saber del cuerpo donde el hombre concreto está ausente*³⁷³.

El individuo no tiene el control sobre sí mismo, sobre su enfermedad y su situación, provocando en muchos casos el intento por salir de esa normalidad aceptada y legitimada. Maneras de romper y atravesar ese saber-poder que ha intentado mantener desde sus primeros trabajos el artista español **David Nebreda**, (Madrid, 1952). Diagnosticado como esquizofrénico paranoide³⁷⁴ desde los 19 años,

³⁷² ROSENHAN, David L. "On Being Sane in Insane Places". *Science*. vol. 179, no. 4070, pp. 250-258. 1973.

³⁷³ LE BRETON, David. "Lo imaginario del cuerpo en la tecnociencia". *REIS*. [en línea] vol. 68. 1994. [Consulta: 30 septiembre 2016]. Disponible en: <http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_068_11.pdf>. p.201.

³⁷⁴ Según el CIE-10, el tipo de esquizofrenia denominada paranoide queda especificada de la siguiente manera: *En la esquizofrenia paranoide predominan los delirios relativamente estables, a menudo de tipo paranoide, los cuales se acompañan habitualmente de alucinaciones, especialmente del tipo*

lleva más de 30 años sin tomar medicación alguna, totalmente recluido en un piso madrileño sin tener prácticamente contacto con el exterior. Su trabajo, ciertamente impactante, ha pasado desapercibido en el ámbito artístico español, y si bien no ha sido un artista valorado en nuestro país, sí lo ha sido en el ámbito francés. De ahí que su primera exposición fuera celebrada en 1998, en la galería Xippas de París.³⁷⁵

Su fotografía revela a un Nebreda herido, donde la abyección y el dolor sitúan al espectador, como bien expresa Juan Antonio Ramírez, *virtualmente anonadado, o incapacitado para sus habituales enjuiciamientos estéticos y cognitivos*³⁷⁶. Algo que se intensifica especialmente al tener conocimiento de que la obra de Nebreda es su propia vida documentada a través de la fotografía. Una vida de la que forma parte el ayuno, los cortes, las quemaduras, los golpes, la sangre. Todo ello como vía para la búsqueda de sí mismo, que debe destruir continuamente como único camino para regenerarse, para poder sobrevivir ante el infierno al que se ve arrastrado, ya que la esquizofrenia implica una lucha constante frente a lo doble, con un siempre otro o un no-yo; un no-yo que vive como el doble del otro. El individuo tiene una ruptura con el mundo que le rodea y consigo mismo, sintiéndose al tiempo duplicado, desdoblado.

Para Nebreda existe una brecha en la que su imagen como individuo, su Piel, está separada de sí. Sus percepciones no tienen sentido y necesita de una búsqueda constante en la que poder encaminar, siguiendo a Lacan, lo imaginario en lo simbólico, en un afán de poder decirse. Recordemos el *estadio del espejo*; donde el niño debe reconocerse en su imagen mucho antes de poder hablar o tener cierto control sobre sus habilidades motoras. Antes de lo simbólico, debe instalarse en lo imaginario, conociendo y sabiendo que aquel que está mirando en el espejo es él mismo y al mismo tiempo, otro, una imagen que no es él. Nebreda tiene que enfrentarse a la existencia de un original y una copia de sí mismo, en un continuo preguntarse cuál de ambos es el original. Terminando por encontrar que ese doble, aparentemente como copia, termina siendo lo contrario: lo aparentemente original se aparece como otro. Por ello, fotografiándose consigue ese doble-otro, que se le

auditivo, y de perturbaciones de la percepción. No hay perturbaciones del afecto, ni de la volición, ni del lenguaje, como tampoco síntomas catatónicos, o bien esta sintomatología es relativamente poco notoria.

«eCIEMAPS. Ministerio de sanidad y servicios sociales e igualdad. Gobierno de España», (2008).

Op. Cit.

Según el DSM-IV-TR, queda especificada como *un tipo de esquizofrenia en el que se cumplen los siguientes criterios*:

A. Preocupación por una o más ideas delirantes o alucinaciones auditivas frecuentes.

B. No hay lenguaje desorganizado, ni comportamiento catatónico o desorganizado, ni afectividad aplanada o inapropiada.

«DSM-IV-TR. Psicomed. Centro médico especializado en salud mental autorizado por la Consejería de Sanidad y Consumo de la Comunidad de Madrid», ([sin fecha]). Op. Cit.

³⁷⁵ CARPIO, Francisco. "David Nebreda. Verdades (in)soportables". *Lápiz*. vol. 168, no. Año XX, pp. 38-48. 2000. p.38

Su primera exposición fue realizada del 5 de noviembre al 5 de diciembre de 1998 bajo el contexto del evento Mois de la photo à Paris, llevada a cabo en la galería Xippas de París, Francia. En el año 2000 dio una conferencia en La Casa Europea de la Fotografía de París y en ese mismo año tendría una nueva exposición en la galería Renn.

³⁷⁶ RAMÍREZ, Juan Antonio y PANERA [COM.], Javier. "Sangre y enfermedad. Sacrificio y resurrección". En: *David Nebreda. Autorretratos*. 1ª ed. Salamanca: Universidad de Salamanca/Léo Scheer, 2002. (Exposición realizada en Salamanca (España), Sala Patio de Escuelas de la Universidad de Salamanca, del 16 de abril de 2002 al 19 de mayo de 2002). pp. 9-19. 2002. p.9.

aparece como más real y donde puede reconocerse y proveerse de una identidad. Como indica Javier Panera.

La fotografía, por su verosimilitud y facultad para trazar un tiempo paralelo al esquema mental, se ha convertido en el soporte más apropiado para documentar –y dar de este modo una cierta garantía de eternidad- las diversas etapas de este doble proceso de anulación física y mental y construcción de una nueva existencia. Hasta tal punto, que en el momento actual la única referencia visual que el autor tiene de sí mismo, en su rechazo radical del espejo, es aquella que le proporciona el medio fotográfico³⁷⁷.

El propio Nebreda señala, en una de las pocas entrevistas que ha concedido³⁷⁸, la importancia del espejo, elemento imprescindible en la realización de sus primeros trabajos; en el que se miraba constantemente, e incluso con el que dormía. Algo comprensible, ya que es un elemento que podría darle esa imagen reconocible de sí mismo tan ansiada. Sin embargo, tal y como relata, después de que se *abriera el agujero en su cabeza*³⁷⁹, no volvió a mirarse en él. Como imagen especular constituye una ilusión, es engañoso, y asumir el yo implica en sí mismo la idea de esa imposibilidad de captarnos; ya que la imagen especular nos enseña a entender al mismo tiempo un yo y un no-yo.³⁸⁰ Es precisamente en su rechazo del espejo donde entendemos que Nebreda, como señala Juan Antonio Ramírez:

³⁷⁷ PANERA [COM.], Javier y PANERA, Javier. "David Nebreda. Autorretratos". En: *David Nebreda. Autorretratos*. 1ª ed. Salamanca: Universidad de Salamanca/Léo Scheer, 2002. (Exposición realizada en Salamanca (España), Sala Patio de Escuelas de la Universidad de Salamanca, del 16 de abril de 2002 al 19 de mayo de 2002). pp. 5-8. 2002. pp.5-6.

³⁷⁸ MILLET, Catherine. "David Nebreda et le double photographique. Entretien avec Catherine Millet". En: CURNIER, Jean-Paul y SURYA, Michel (eds.), *Sur David Nebreda*. 1ª ed. Paris: Léo Scheer, 2000. pp. 11-20. 2000.

³⁷⁹ La entrevista fue realizada en el año 2000 por Catherine Millet, y en ella expuso que llevaba 10 años sin mirarse en un espejo. Si actualmente sigue con el mismo propósito, podemos decir que Nebreda lleva 27 años sin hacerlo.

Tal y como manifestó en la entrevista: *No me he mirado en un espejo desde hace más de diez años, y no deseo hacerlo. En una época el espejo era muy importante como objeto. Vivía con él, ponía las manos sobre él, dormía con él, un espejo que estaba junto a la cama.* Y tras la siguiente pregunta de Catherine Millet *¿En aquella época, se miraba al espejo?*, Nebreda explica: *Sí. Yo observaba y estudiaba al extraño que aparecía en él. Ésta fue la época de la primera serie de fotos a color. A partir de esto es cuando se abre el agujero en mi cabeza, yo decidí que nunca más miraría el espejo.*

Je ne me suis pas regardé dans un miroir depuis plus de dix ans, et je ne désire pas le faire. À une époque, le miroir a été très important en tant qu'objet. On vivait avec lui, les mains posées sur lui, on dormait avec lui, un miroir é côte du lit.

À cette époque, regardiez-vous le miroir?

Oui. J'observais et j'étudiais l'étranger qui apparaissait en lui. C'était l'époque de la première série de photos couleur. À partir de là, quand s'est ouvert ce trou dans ma tête, j'ai décidé de ne plus jamais regarder de miroir.

Ibid. p.13.

³⁸⁰ Esta imposibilidad, recordemos, ya era expresa por Lacan en el proceso referente al estadio del espejo, donde el niño se sirve de una primera imagen especular externa a sí mismo con la que construir su yo. Proceso y construcción que podría ser completado, tal y como expresa Clément Rosset: *No podemos decir lo mismo del yo, que jamás he visto ni veré, ni siquiera en un espejo. Pues el espejo es engañoso y constituye una "falsa evidencia, es decir, la ilusión de una evidencia: no me muestra a mí mismo sino un inverso, otro [...] el espejo no es sino una última oportunidad de captarme, que siempre terminará por defraudarme, sea cual sea el júbilo que haya podido experimentar a los diez meses de edad, al*

[...] no quiere introducirnos en la ficción, sino arrojarnos a la cara una sobredosis de realidad, no desea encontrarse en ese doble mentiroso que aparece en el cristal azogado, sino sólo en la imagen fotográfica positivada, que eterniza un instante y no invierte la disposición lateral de la figura³⁸¹.

Por ello, desecha el espejo y no la fotografía, aunque advertiremos que su reflejo en el espejo es un elemento que seguirá utilizando en muchas de sus fotografías.³⁸²

Una importancia de la fotografía que se manifiesta en el hecho de que todas las imágenes son realizadas en absoluta soledad³⁸³, ofreciéndole un medio específico para su proceso personal, desechando además la manipulación de los negativos y dejando por tanto, la totalidad de lo capturado sin ningún tipo de modificación, como testigo de su imagen. Incluso especifica claramente a los profesionales que las positivaban, la necesidad de mantener el halo/marco negro que él mismo prepara en sus negativos. Un marco que encuadra y delimita la totalidad de la imagen tomada, evitando un recorte o fragmentación de la imagen completa. Un rechazo de la manipulación de la imagen, así como el rechazo del uso del espejo, totalmente necesarios en la consecución del objetivo que se ha impuesto: la búsqueda de sí mismo. Esta búsqueda personal de su propia imagen que lleva a Nebreda a posicionarse en el lugar del espectador en el momento en que mira las fotografías, porque como bien apunta Francisco Carpio:

El que aparece fotografiado ya no es él mismo, sino el doble, la refracción de un cuerpo extraño y temido a la vez. Pero, al mismo tiempo, ese doble fotográfico le proporciona la fisicidad que ansía, la existencia de ese cuerpo anhelado, que sea-no sea él mismo. Si logra construir esa imagen, logra también construir ese cuerpo, un cuerpo que necesita para saber-se, para conocer-se y reconocer-se³⁸⁴.

Y en este proceso para saberse, el dolor y la autoagresión, aparecen como estrategias para dar pie a un nuevo estado físico y mental. Su Piel, como superficie que puede proporcionarle la imagen deseada y buscada, es continuamente lacerada, cortada y golpeada, en un ritual incesante en esa búsqueda tan ansiada de su yo real.

comprender (pero no al ver) que esa imagen que se agitaba ante mí tenía una vaga relación con mi persona.

ROSSET, Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. 1ª ed. Barcelona: Tusquets, 1993. p.84.

³⁸¹ RAMÍREZ y PANERA [COM.], (2002). Op. Cit.p.12.

³⁸² Los reflejos que aparecen en sus fotografías son conseguidos a través de dobles exposiciones muy cuidadas. De tal forma que sin necesidad de ver su imagen reflejada directamente, sí que aparece en la toma fotográfica.

³⁸³ Sólo existen dos fotografías en las que no estaba solo: una de ellas tomada por su hermano; en otra aparece al fondo su madre como si fuera la que fotografía el momento en cuestión.

³⁸⁴ CARPIO, (2000). Op. Cit.p. 42.

Fig.103. David Nebreda. Primeros autorretratos fotográficos en blanco y negro realizados entre 1983 y 1989.



De esta manera, el corte en la Piel y la sangre como elementos fundamentales de su práctica, aparecerán en las primeras fotografías realizadas desde 1983 hasta 1989; todas ellas en blanco y negro. Desde 1989 y hasta 1990, realizará sus primeras fotografías a color. Es en ese momento en el que Nebreda considera un cambio sustancial en su identidad; algo que se traducirá en fotografías donde podemos advertir un importante deterioro físico. Será en esta etapa en la que incorporará sus propios fluidos corporales y en las que más cerca estará de la escisión con aquello que podríamos denominar la normalidad social. Transgresión directa de los límites establecidos en su experimentación con el dolor sobre su Piel, intensificado con el uso de palabras escritas con su propia sangre, orina y heces.

Fig.104. David Nebreda. *Sagrada conversación*.

Fotografía perteneciente a los autorretratos fotográficos realizados entre Mayo-Octubre de 1989 y Junio-Octubre de 1990.



Fig.105. (Izquierda). David Nebreda. 29-7-89. *Después de ocho sesiones de cortes en el pecho y los hombros alcanza cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo.*

Fig.106. (Derecha). David Nebreda. *El espejo, el excremento y las quemaduras en los costados.*

Fotografías pertenecientes a los autorretratos fotográficos realizados entre Mayo-Octubre de 1989 y Junio-Octubre de 1990.



En 1990, tras una grave crisis,³⁸⁵ considera que debe dejar de producir, y no será hasta 1997, -tras vivir un periodo de aislamiento cuya actividad principal fue copiar sistemáticamente libros de geometría-, cuando realizará una segunda serie de fotografías a color. En ellas, los textos siguen siendo elementos importantes y su deterioro físico, en comparación con la primera serie, es menos acusado. En 1999, realiza su última serie fotográfica -al menos conocida públicamente- donde todos los elementos de sus series anteriores aparecen con mayor fuerza.



Fig.107. (Izquierda). David Nebreda. *El que espera.*

Fig.108. (Derecha). David Nebreda. Sin título.

Fotografías pertenecientes a los autorretratos fotográficos realizados entre Agosto y Octubre de 1997.

³⁸⁵ Momento en el que, como expusimos anteriormente, rechazará el uso del espejo. Una crisis que en 1990 le llevó a ocultar sus fotografías en blanco y negro y las primeras fotos realizadas en color en bruto, sin revelar. Tal y como explica en la entrevista realizada por Catherine Millet: *Fueron enterradas, no directamente en la tierra, sino en grandes cajas que llené de tierra y donde luego introduje estas fotos. Este enterramiento fue el momento al que llamo la invasión de mi cerebro, cuando se abre el agujero en mi cabeza. Todo se borra entonces. Renuncié a la fotografía y ví que una suerte de final estaba muy próximo. Así que traté de dar una suerte de eternidad a estas fotos, la mejor garantía posible de eternidad. [...]* Después de siete años de parálisis mental, pensé que había llegado el momento de construir un proyecto de regeneración, pero no personal, sino de otro tipo. Entonces decidí realizar un proyecto exhumando estas fotos que se muestran.

Elles ont été enfouies, pas directement dans la terre, mais dans de grandes boîtes que j'ai remplies de terre et où j'ai ensuite introduit ces photos. Cet enterrement a eu lieu au moment de ce que j'appelle l'invasion de mon cerveau, quand s'est ouvert le trou dans ma tête. Tout s'est alors effacé. J'ai abandonné la photographie et j'ai vu qu'une sorte de fin était très proche. J'ai donc tenté de donner une sorte d'éternité à ces photos, la meilleure garantie possible d'éternité. [...] Après ces sept années de paralysie mentale, j'ai pensé que le moment était venu de construire un projet de régénération, non pas personnelle, mais d'un autre type. J'ai alors décidé de réaliser ce projet en exhumant ces photos, en les montrant.

MILLET, (2000). Op. Cit. p.12.

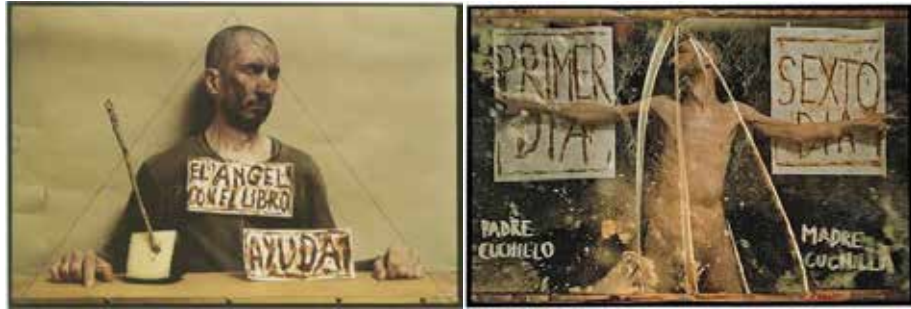


Fig.109. (Superior-izquierda). David Nebreda. Sin título.

Fig. 110. (Superior-derecha). *El ángel de la Anunciación. Señala los límites de la creación original, de la educación propia y de la fotografía.*

Fig. 111. (Inferior). David Nebreda. *Aceptamos nuestra sangre como una unción. Tratamos de aceptar nuestro nuevo nombre para evitar el vértigo, ya que reconocemos que es un privilegio tener un nombre.*

Fotografías pertenecientes a los autorretratos fotográficos realizados entre Enero y Julio de 1999.



Teniendo en cuenta que para nuestra sociedad occidental, el dolor, el sufrimiento y la enfermedad deben quedar fuera de la vida social, -aisladas y rechazadas por el individuo-, al posicionamos frente a las fotografías de Nebreda - donde nos muestra precisamente todo aquello que debe permanecer fuera-, quedamos desbordados ante la crueldad explícita de su trabajo. Encontramos la angustia, el asco, la repugnancia y el rechazo. Él mismo cuenta que previamente a su primera muestra hubo personas que querían destruir sus imágenes, y otros, lloraron al verlas.³⁸⁶ Actitudes, por otro lado, totalmente comprensibles en una sociedad como la contemporánea que pretende eliminar cualquier referencia al dolor y la enfermedad. Sin embargo, al mismo tiempo que aparece el rechazo, también encontramos una cierta fascinación ante la autenticidad de las imágenes que nos muestra, principalmente porque nos está hablando de la fragilidad y la resistencia de su/nuestra propia Piel.

Nebreda nos ofrece unas imágenes que nos posicionan fuera de esos límites porque él mismo y su comprensión de todo lo que le rodea también queda en esa *extimidad*³⁸⁷. Por ello, su trabajo es una búsqueda personal con sus propias premisas,

³⁸⁶ Tal y como el propio Nebreda expresa en una de sus entrevistas: *Poco antes de la primera presentación pública de mis fotos, (recordemos que su primera muestra fue realizada en la galería Xippas de París en el año 1998) una persona recomendó, de forma sincera, destruirlas; después otras dos personas han llorado ante ellas.*

LUC, Virgine. "Virgine Luc - David Nebreda". En: PANERA [COM.], Javier (ed.), *David Nebreda. Autorretratos*. 1ª ed. Salamanca: Universidad de Salamanca/Léo Scheer, 2002. (Exposición realizada en Salamanca (España), Sala Patio de Escuelas de la Universidad de Salamanca, del 16 de abril de 2002 al 19 de mayo de 2002). pp. 21-24. 2002. P.23.

³⁸⁷ Tal y como explica Jacques-Alain Miller, la extimidad es un vocablo que no existe en el diccionario, que es una invención de Lacan. [...] vocablo que aparece una vez en *La ética del psicoanálisis*,

ya que como bien explica: *Yo no he adquirido un sistema de normas mentales, sociales, etc., y desde muy joven he debido construirlas a partir de mí mismo. He pagado mi precio, pero estoy orgulloso de ello*³⁸⁸. Nos muestra su/nuestra vulnerabilidad, y nos obliga, -como él mismo hace al enfrentarse con su desdoblamiento-, a encarar nuestra propia esencia, nuestra fisicidad a través de nuestras propias normas.

Nebreda recurre a una actitud dolorosa y agresiva ante la vida que posibilita su auto-gobernabilidad, permitiendo un poder hacia sí mismo y hacia su Piel totalmente ajeno a las restricciones médicas y sociales, permitiéndole reconstruirse constantemente porque le ayudan a sentirse vivo. Una actitud, donde el dolor, siguiendo a Le Breton, es la *huella que deja en la memoria, y que conduce a obrar de manera más lúcida*³⁸⁹. Una memoria que será la que recuerde constantemente que sólo a través de esa actitud lúcida podrá reconocerse. Se trata especialmente de un rechazo de la enfermedad, de la marca médica/social con la producción y reproducción de sus proposiciones verdaderas, que a través de la autoagresión son puestas en cuestión; donde la fotografía y el dolor son el único apoyo que le permite estar en constante liminalidad.

Una manera de exponerse a través de su experiencia en contra de un diagnóstico estipulado de forma paradigmática, ya que a diferencia de los artistas que trataremos a continuación, tales como Bob Flanagan, Martin O'Brien y Ron Athey, el diálogo que expone y procura Nebreda es realizado y mantenido con él mismo. La *extimidad* en la que se posiciona a través de la autoagresión está pensada para sí, sin la necesidad de compartir su experiencia con otro, con un espectador, sino una relación consigo mismo; un yo y un no-yo a un tiempo.³⁹⁰

y me había parecido altamente indicativo. [...] Lo éxtimo es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior. Se trata de una formulación paradójica. [...] El término extimidad se construye sobre intimidad. No es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo—puesto que in tazzus ya es en latín un superlativo—. Esta palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño.

MILLER, Jacques-Alain. *Extimidad. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2010. pp.13-14.

³⁸⁸ Tal y como expusimos anteriormente, David Nebreda fue diagnosticado como esquizofrénico a la edad de 19 años y previamente a ese momento, ya manifestaba cierto aislamiento o retraimiento en las relaciones con los otros, para más tarde y hasta el momento, vivir sólo y encerrado en la vivienda madrileña sin la medicación específica. Entendemos, por tanto, que al exponer que no había *adquirido una serie de normas mentales*, se refiere precisamente a que prácticamente durante toda su vida, su experiencia vital estaba relegada o basada en una relación hacia sí mismo fuera de lo social y de lo médico, en mayor o menor medida.

LUC, (2002). Op. Cit.p.21.

³⁸⁹ LE BRETON, (1999). Op. Cit.p.14.

³⁹⁰ Tomando en consideración cómo Nebreda se ha expresado en varias ocasiones en relación a su proceso fotográfico, entendemos que sus fotografías no tienen un objetivo principalmente artístico, sino imprescindible para su experiencia vital. Algo que podemos constatar cuando a la pregunta realizada por Virgine Luc, ¿qué lugar ocupa el rito?, Nebreda contesta: [...] *En psiquiatría se define el rito, más o menos como la realización o evitación compulsiva de un acto aparentemente irracional o inocente con vistas a la consecución de un fin, que es la huida también irracional. En este sentido puramente clínico es en el que he utilizado esta palabra cuando he tenido que dar explicaciones sobre mi proceso mental y, por añadidura, fotográfico.*

Un proceso mental y la realización compulsiva de un acto —el fotográfico—, que como hemos apuntado a lo largo del texto, es absolutamente necesario para su búsqueda constante desde la que

De ahí, que podamos encontrar una actitud ante la enfermedad muy diferente en la obra del artista norteamericano **Bob Flanagan** (Nueva York, 1952 – 1996), cuyas marcas no sólo remiten a las adquiridas como consecuencia de sus prácticas agresivas como artista, sino también a aquellas relacionadas con las duras pruebas que durante toda su vida tuvo que soportar como enfermo de fibrosis quística. Un tipo de enfermedad pulmonar crónica hereditaria causada por un gen que provoca que el cuerpo produzca y acumule un moco espeso y pegajoso en los pulmones, provocando en la mayor parte de los casos la muerte. Terrible enfermedad con la que Flanagan tuvo que vivir desde niño, con el sometimiento a duras y dolorosas pruebas médicas, siendo plenamente consciente de todo lo que implicaba este tipo de enfermedad, especialmente tras el fallecimiento de dos de sus hermanos por el mismo motivo; su hermano a los 6 meses y su hermana, a los 21 años. Una enfermedad a la que no dudó en combatir y asumir, dando como resultado la realización de actividades en las que existía una mezcla directa de ésta con la vida, la muerte y el arte.

Fig. 112. Imagen publicitaria de la película documental *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, dirigida por Kirby Dick. 1997.



En la película documental *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* (*Enfermo: Vida y Muerte de bob Flanagan, Supermasoquista*), dirigida por Kirby Dick en 1997, podemos ver imágenes de los dos últimos años de su vida³⁹¹ y entender más claramente como convive con la enfermedad y consigue entrelazar su vida personal y artística sin que podamos diferenciar claramente cuando trata con/desde un espacio u otro. En ella encontramos a un Flanagan divertido y con grandes dotes de humor, al mismo tiempo que asistimos como espectadores de

intentar saber-se, etender-se, aunque posteriormente sus fotografías puedan formar parte del sistema o ámbito artístico.

LUC, (2002). Op. Cit. p.23.

³⁹¹ Bob Flanagan murió en 1996 a la edad de 43 años.

primera línea a momentos dramáticos de su vida cotidiana, donde el dolor y la enfermedad aparecen de manera directa, especialmente cuando se trata de los últimos momentos previos a su fallecimiento. Sheree Rose le acompañará ocupando un espacio importante como compañera sentimental, así como artística, ocupando el rol dominante en su contrato masoquista³⁹². Actividades que al principio de su relación, que duró 16 años, sólo dejaban para la intimidad o en espacios y clubes S/M³⁹³, pero que más tarde se convirtieron en parte de su práctica llevada a galerías y museos.

Como activistas dentro de la comunidad BDSM³⁹⁴ de Nueva York, desafiaron los límites establecidos entre lo público y lo privado, e intentaron expandir la comprensión y tolerancia social hacia la existencia de prácticas masoquistas, que si bien eran realizadas en la intimidad de la pareja o en espacios específicos BDSM, se entendían socialmente y de manera habitual como prácticas ajenas a lo normalizado.³⁹⁵ De ahí, que uno de sus mayores propósitos fuera mostrarlas como

³⁹² Sheree y Flangan mantenían una relación basada en prácticas masoquistas. Como veremos más adelante, la base de este tipo de relaciones lleva consigo el necesario establecimiento de los diferentes roles –dominate y dominado–, así como un contrato mutuo imprescindible desde el que poder estipular de antemano todas aquellas normas acordadas –de obligado cumplimiento– que pauten los diferentes límites en el despliegue de tales prácticas.

³⁹³ Siglas que se refieren de manera coloquial a clubes o espacios sadomasoquistas, aunque como veremos más adelante, el término no es preciso, ya que lo correcto sería hablar de prácticas masoquistas o sádicas y no de manera conjunta. De ahí, que las siglas se utilicen separadas, S/M o S&M.

³⁹⁴ Tal y como expusimos anteriormente, BDSM se corresponde con las siglas en inglés *Bondage*, *Dominance* y *Submission*, *Sadism* y *Masochism*. En castellano: *Bondage*, *Dominación* y *Sumisión*, *Sadismo* y *Masoquismo*.

³⁹⁵ Recordemos que durante mucho tiempo, la psiquiatría estableció el término perversión, del latín *perversio*, (acción y efecto de corromper), para hacer referencia a aquellas prácticas sexuales fuera de la norma. De tal manera, cuando hablamos de normalidad, nos referimos a aquellas prácticas heteronormativizadas, cuya base está configurada por el binomio hombre-mujer, heterosexual y cuyas relaciones o actividades sexuales están basadas principalmente en la parte activa (el hombre) y la pasiva (mujer).

Actualmente, si atendemos a los manuales de diagnóstico ya contemplados anteriormente, tales como el DSM-V, redactado en 2013, y el CIE-10, de 1992, el masoquismo es tomado como un trastorno mental y queda clasificado de la siguiente manera:

En el DSM-V encontramos el masoquismo entendido como parafilia, englobado dentro de lo que se entiende por *trastornos sexuales y de identidad sexual*. Como tal, se entiende como la existencia *Durante un periodo de al menos 6 meses, fantasías sexuales recurrentes y altamente excitantes, impulsos sexuales o comportamientos que implican el hecho (real, no simulado) de ser humillado, pegado, atado o cualquier otra forma de sufrimiento. Las fantasías, los impulsos sexuales o los comportamientos provocan malestar clínicamente significativo o deterioro social, laboral o de otras áreas importantes de la actividad del individuo.*

DSM-IV-TR. *Parafilias*. *Psicomed*. Centro médico especializado en salud mental autorizado por la Consejería de Sanidad y Consumo de la Comunidad de Madrid [en línea] *Psicomed*. . [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.psicomed.net/dsmiv/dsmiv11.html#2>>.

Según el CIE-10 también lo encontramos como parafilia, englobado como *Trastornos de la preferencia sexual*. Sin embargo, en el epígrafe destinado al masoquismo, también aparece el sadismo, establecido como un epígrafe compartido. Así, se establece sadomasoquismo, como la *Preferencia por una actividad sexual que implica infligir dolor, humillación o sometimiento. Si el paciente prefiere ser el receptor de tal estimulación, se le denomina masoquismo. A menudo hay personas que obtienen excitación sexual tanto de actividades sádicas como masoquistas.*

eCIEMAPS. *Trastornos de la preferencia sexual*. Ministerio de sanidad y servicios sociales e igualdad. Gobierno de España [en línea] eCIEMAPS. . 2008. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en:

actividades naturales y activas en las relaciones íntimas, teniendo en cuenta que siempre quedan basadas en un dialogo previo y consensuado de la pareja.

Si tenemos en cuenta el contexto y los años en que Sheree y Flanagan realizaron estas prácticas, entenderemos mucho mejor la dificultad a la que ambos tenían que enfrentarse. Dificultades, que de igual modo tuvieron que ser superadas por Catherine Opie³⁹⁶, también activista dentro de la comunidad BDSM. Si bien es cierto que actualmente podemos tener una cierta idea sobre el masoquismo, no deja de ser tomado como una desviación o perversión de las prácticas sexuales heteronormativas y por tanto, fuera de lo socialmente normalizado. Algo que por supuesto, era más acusado en los años 90 en Estados Unidos, tras las consecuencias de la pandemia del VIH/sida, junto con el afloramiento de grupos específicos que reivindicaban nuevos espacios y subjetividades no heteronormativas. Tanto en el caso de Flanagan y Sheree, como en el de Opie, su intención principal pasaba por intentar visibilizar una parte de la sociedad, que aunque minoritaria, existía y como tal, debía ser tomada en cuenta. Si además de ello, consideramos que Flanagan, exponía el dolor, la enfermedad y la muerte de manera evidente y directa - todos ellos elementos negativos para nuestra sociedad occidental-, podemos decir que su práctica agredía violentamente aquellos límites establecidos socialmente.

En su constante lucha por sobrevivir a la enfermedad,³⁹⁷ Flanagan integró el dolor como elemento indispensable de su vida. Un dolor impuesto por él mismo o por Sheree, que le proporcionaba placer y la capacidad para controlar su estado enfermo; como vía para la autoafirmación, ya que el control del mismo –siendo éste lo más intenso posible-, permitía darle la espalda a aquel otro dolor que irremediamente no podía controlar; el de la fibrosis. En este sentido, la enfermedad, como en el caso ya tratado de David Nebreda, exige una búsqueda del dolor, un intento por convivir con él como herramienta para superar la enfermedad, como vía de escape para dejar atrás su estado enfermo. Sin embargo, en el caso de Flanagan la supervivencia no viene derivada por la búsqueda de un conocimiento de sí mismo como en el caso de Nebreda, sino en la búsqueda del placer otorgado a través del dolor, y que le sirve como forma de reafirmación y superación de la propia enfermedad. Por ello, con total naturalidad le oímos relatar en *Sick*:

Con todo mi corazón y mi alma, todo lo que siempre quise fue ser ensalzado, golpeado, explayado, encasillado, maniatado, estrangulado, abierto, extendido, defecado, escupido, cosido, afeitado, encadenado, escandalizado, chupado, socavado, empapado, atornillado, despojado, rascado, rasguñado, sofocado, sacrificado, inmovilizado con una camisa de fuerza, estrujado, sofocado, esparrancado, apedreado, drogado, ahogado, esmaltado, increpado, gritado, partido en dos, seccionado por la mitad, sellado, sodomizado, atestado, famélico, atado con correas, húmedo, atrincherado, apuñalado, golpeado fuertemente,

<https://eciemaps.mspsi.es/ecieMaps/browser/index_10_2008.html#search=F65.5&index=enf&searchId=1459363573395&historyIndex=7>.

³⁹⁶ Artista tratada anteriormente en 3.1.1. *Demostrar. La Piel como lenguaje*.

³⁹⁷ La media de edad de fallecimiento de los enfermos de Fibrosis Quística se establece alrededor de los 35 años. Flanagan falleció con 43 años.

asustado, espetado, resignado, punzado, magullado, tratado salvajemente, seducido, manoseado y desgastado³⁹⁸.

Fig. 113. Bob Flanagan. *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, dirigida por Kirby Dick. 1997. (Fotogramas).



Un dolor infligido en la Piel a través de látigos, martillos, pinzas o cualquier otro instrumento utilizado conscientemente de una manera totalmente diferente a su habitual uso y propósito. Como él mismo nos dice en el mismo documental, no sin cierta sorna: *Cuando entro en una ferretería tengo una erección*³⁹⁹, comentario que da cuenta de su actitud vitalista y cómica ante la enfermedad. Así, encontramos a Sheree y Flanagan formando parte de los ámbitos artísticos a través de los elementos ya apuntados, como la fibrosis, el dolor, y la muerte, que están continuamente presentes. Prácticas que yuxtaponen el espacio público y el privado, o mejor aún, actividades que pensadas en principio para ser realizadas en la intimidad, son llevadas al espacio público frente a un espectador –no conocedor o consumidor habitual de estas prácticas- trasladando el saber médico y sexual o erótico a un espacio compartido en el que exhibirlos como normalidad social. Tal es el caso de la acción *Visiting Hours (Horas de visita)*, realizada en 1992 en el Museo de Arte de Santa Mónica y en el New Museum de Nueva York, convertidas ambas instituciones prácticamente en un hospital, donde podíamos ver a un Flanagan acostado en una cama, respondiendo de manera tranquila a las preguntas de los espectadores. Cada cierto tiempo, Sheree era la encargada de levantarlo a través de poleas dejándole suspendido con la cabeza hacia abajo. En diferentes espacios se encontraban expuestas otras piezas, entre las que se podían ver *Auto-Erotic SM (SM (Sadomasoquismo) Auto-Erótico)* de 1989, realizada en el Olio Performances Space de Los Angeles y donde Flanagan traspasando la Piel de sus genitales con ayuda de clavos consiguió clavárselos a una tabla de madera.

³⁹⁸ DICK, Kirby. *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*. [Video]. Documental. 1997.

³⁹⁹ Ibid.

Prácticas que son tomadas como parte de su vida natural diaria, y aunque su elección trata con un tipo de dolor-placer autoimpuesto o impuesto por Sheree, este consigue alejar ese otro dolor de la enfermedad, provocando, aunque sea de manera momentánea, tal y como expresa Le Breton, en relación al dolor:

[Un] valor de reinstalación en el mundo, de reapropiación plena de una vida provisionalmente mutilada [...] el alejamiento del dolor nos vuelve al mundo con una sensación de renacimiento que durante un tiempo más o menos largo hace experimentar la intensidad de la existencia⁴⁰⁰.

Prácticas agresivas y dolorosas que intensifican la existencia de Flanagan, al tiempo que consiguen estimular y erizar la Piel del espectador, permitiendo que éste se acerque e intente compartir la propia actitud cómica y tranquila reflejada por él. Así, tras clavar sus genitales a la tabla, junto con otras actividades agresivas contra su Piel, no duda en bromear y compartir con el público sobre aquellos temas que conforman y dan pie a la realización de sus obras.

Fig.114. (Izquierda). Bob Flanagan. *Auto-Erotic SM*. 1989. Los Angeles, Estados Unidos.

Fig.115. (Derecha). Bob Flanagan y Sheree Rose. *Visiting Hours*. 1992. Museo de Arte de Santa Mónica, California. Estados Unidos.



Una actitud que funciona positivamente para él porque existe un consentimiento, un acuerdo y un contrato pautado previamente con Sheree que marca y estipula la realización de sus prácticas, y que funciona como soporte a lo largo de toda su actividad artística/personal. Acuerdo previamente determinado que le permite intensificar la experiencia. Por ello, se autoproclama *Supermasoquista* y por ello, podemos calificar sus prácticas como tales.

Una forma de catalogarse a sí mismo que necesita ser analizada con cierta precaución. Por ello, en este punto consideramos necesario detenernos precisamente en el término masoquismo, ya que existen múltiples autores, textos e investigaciones artísticas que no han dudado en calificar muchas de las prácticas tratadas hasta el momento en este estudio como tales,⁴⁰¹ cuando en realidad el uso del término

⁴⁰⁰ LE BRETON, (1999). Op. Cit.p.272.

⁴⁰¹ Encontramos esta argumentación principalmente en el texto de Kathy O'Dell, *Contract with the skin (Contrato con la piel)*. En él, O'Dell insiste en la idea de que en aquellos artistas cuyas prácticas eran llevadas al extremo, especialmente aquellas realizadas en los años 70, existía un contrato con el espectador que aun cuando no era registrado (acuerdos tácitos o la propia legalidad del contexto en cuestión), podía ser entendido como una parte conformadora de la práctica masoquista. Por otro lado,

requiere de cierta cautela y, al mismo tiempo, profundización; un posicionamiento a través del mismo, más allá del hecho de que un individuo se agreda o no físicamente.

Siguiendo con los mismos parámetros que veníamos estableciendo en lo que se refiere a la clasificación de los trastornos mentales, -recordemos que los manuales de diagnóstico contemplan el masoquismo como una parafilia-, no sería correcto hablar de una persona masoquista, sino más bien de prácticas o actividades masoquistas. Al mismo tiempo, todo individuo, en mayor o menor medida, tiene cierto componente masoquista en sus actos, pero no por ello, debe proclamarse como tal. De esta manera, como bien expone Carlos del Pino, *La conducta masoquista existe en el individuo normal; componentes masoquistas existen en el comportamiento (erótico y extraerótico) normal. [...] En modo alguno pueden ser utilizados para la calificación del sujeto*⁴⁰².

Siguiendo con las propias características del término, lo encontramos por primera vez en el texto *Psicopathia sexualis*, de 1886, de la mano del profesor de psiquiatría Richard von Krafft-Ebing. El término, derivado del apellido del escritor austriaco Leopold von Sacher-Masoch, fue utilizado por Ebing principalmente por las relaciones y actividades sexuales que mantenían los personajes de sus novelas⁴⁰³ y que le sirvió para establecer el masoquismo como una patología sexual. De esta manera, el término es introducido por Ebing en su *Psicopathia sexualis* como:

*La unión de soportar de forma pasiva cierta crueldad y violencia con deseo. [...] el deseo de sufrir dolor y de ser sometido a la fuerza. Por masoquismo entiendo una perversión peculiar de la vida sexual psíquica, en la que el individuo afectado, por sus sensaciones y pensamientos sexuales, está controlado por la idea de ser completo y estar incondicionalmente sujeto a la voluntad de una persona del sexo opuesto*⁴⁰⁴; *de ser tratado por esta persona de forma lujuriosa; la persona afectada vive en fantasías, en las que crea situaciones de este tipo, y con frecuencia intenta realizarlas. [...] El deseo de ser abusado y humillado como forma de satisfacción sexual*⁴⁰⁵.

entiende que existe masoquismo como algo más allá de un pensamiento racional o la propia intención del artista en su relación con el espectador. Algo con lo que no estamos de acuerdo, ya que el masoquismo necesita de una intención previa y consensuada entre dominador-dominado para poder llevarse a cabo.

⁴⁰² CASTILLA DEL PINO, Carlos. "Introducción al masoquismo". En: *Introducción al masoquismo. Sacher-Masoch. La Venus de las pieles*. 1ª ed. Madrid: Alianza, 1973. 1973. p.9.

⁴⁰³ Una de las novelas más conocidas de Sacher-Masoch fue *Venus im Pelz* (*La Venus de las pieles*), escrita en 1870.

⁴⁰⁴ Aunque Richard Krafft-Ebing considera que el dominador debe ser del sexo opuesto, tendremos en cuenta que actualmente dependerá de las diferentes preferencias sexuales del individuo, pudiendo establecerse una relación masoquista bajo las mismas condiciones entre individuos del mismo sexo o género.

⁴⁰⁵ KRAFFT-EBING, Richard. *Psychopathia Sexualis, with special reference to Contrary Sexual Instinct: a Medico-Legal study*. [en línea] 7ª ed. Philadelphia: The F.A. Davis Company, 1894. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://selfdefinition.org/possession/Kraft-Ebbing-Psychopathia-Sexualis.pdf>>. pp. 89-152.

The association of passively endured cruelty and violence with lust -masochism.

Masochism is the opposite of sadism. While the latter is the desire to cause pain and use force, the former is the wish to suffer pain and be subjected to force. By masochism i understand a peculiar perversion of the psychical vita sexualis, in wich the individual affected, in sexual feeling and thought, is controlled by the idea of being completely and unconditionally sujet to the will of a person of the opposite sex; of being treated by this person as a by lustful feeling; the individual affected lives in fancies, in wich he creates

Aunque actualmente es posible establecer otro tipo de características asociadas al término, pudiendo obviar las connotaciones negativas⁴⁰⁶ dadas por Ebing –recordemos que el término perversión sexual en los manuales de diagnóstico psiquiátrico se mantuvo hasta 1987–, también es cierto que en términos generales, Ebing estableció la característica más importante; esto es, que para establecer la condición o existencia de masoquismo, se necesita de un otro-dominador que someta al individuo-dominado a diversas torturas, provocándole placer, excitación sexual e incluso el orgasmo. De ahí, que Javier Moscoso exponga oportunamente que:

[aquel cuyo rol está delimitado como dominado] *en la búsqueda de un compañero de juegos no se comporta como un lobo sino como un cordero. No quiere imponer su voluntad, sino prescindir de ella. No se rige por la lógica de la violencia. Necesita un pacto, un compromiso imaginario con otro que pueda adoptar el papel de amo. Dentro de los límites de esa alianza, por el que ambos están atados, se producirá una reevaluación global de la experiencia, una nueva forma de percepción del mundo, de modo que hasta la más primitiva y universal de las sensaciones, el dolor, ya no se sienta como tal*⁴⁰⁷.

Todo ello, envuelto en un ritual donde el dolor convertido en placer es el protagonista, pero igualmente importante y al mismo tiempo, donde son necesarias que ciertas pautas y normas de obligado cumplimiento hayan sido manifestadas con anterioridad. Un juego en el que ambas partes y de mutuo acuerdo conocen y estipulan las reglas de manera previa, ya que *En la vida como en la obra de Masoch*, como expone Deleuze, *es preciso que los amores [...] estén regulados por contratos que los formalicen, que los verbalicen; y las cosas deben ser dichas, prometidas, anunciadas, cuidadosamente descriptas antes de consumarse*⁴⁰⁸. Por ello, en *Sick* se aprecian las referencias a ese acuerdo mutuo; Sheree comenta constantemente todo aquello que puede o no puede hacer, incluso hablan entre ellos de varios de sus contratos previamente estipulados por escrito, donde Flanagan da pleno poder a Sheree para el ejercicio de estas actividades en el momento en el que ella decida. En definitiva, un juego en el que cada papel es reconocido, pautado y asumido, por uno mismo y por el otro.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos exponer que la existencia de una conducta autoagresiva en un momento concreto, o incluso que observemos una acción o una imagen en la que exista autoagresión sin que la rechacemos, no implica, en cualquiera de los casos, que estemos tratando con individuos o situaciones masoquistas, ya que irremediamente, como hemos apuntado, son necesarias dos

situations of this kind, and often attempts to realize them. [...] The desire for abuse and humiliation as a means of sexual satisfaction.

Dentro del espacio dedicado al masoquismo, también contempla el fetichismo en relación a los zapatos y los pies; los actos repugnantes realizados con el propósito de la auto-humillación y la satisfacción sexual; finalmente, el masoquismo específico en las mujeres.

⁴⁰⁶ Componentes negativos no sólo en relación a entender el masoquismo como una perversión, sino también e igual de importante, establecerlo desde la idea de que sólo es posible entre parejas heterosexuales.

⁴⁰⁷ MOSCOSO, (2011). Op. Cit.p.234.

⁴⁰⁸ DELEUZE, Gilles. *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2008. p.22.

personas con un papel específicamente demarcado, imposibilitando que en una sola persona exista tal categoría. Por ello, el propio artista/sujeto no puede tener un comportamiento masoquista hacia sí mismo; víctima y verdugo son eso, víctima y verdugo. De la misma manera, en la existencia de un contrato tácito entre artista-espectador que da consentimiento por ambas partes para ver y ser visto, no podremos hablar de masoquismo, en cualquier caso, estaremos hablando de un artista y un espectador en su sentido más esencial. Esto es, artista como aquel que practica un arte, que tiene un conocimiento adquirido para tal actividad –que en el caso que nos ocupa puede tratarse de una acción definida como explícita, agresiva o violenta- y que la realiza frente a otro; el espectador, que observa, que mira, experimenta y sirve de testigo de lo que acontece. Por ello, nuestra mirada o el hecho de estar cara a cara frente a una actividad agresiva, no implica tener una conducta masoquista, así como el artista que se autoimpone cortes o se lesiona de cualquier forma provocando una herida, tampoco las tiene. De ahí, que artistas como el propio David Nebreda exponga que no es un *masoquista ni un fotógrafo de heridas*⁴⁰⁹ y por ello, en el caso específico de Flanagan, encontraremos actividades claramente masoquistas, como es el caso de *Visiting Hours*, cuando Sheree le deja suspendido cabeza abajo, o en aquellos momentos en los que ella le golpea o agrede en alguna parte de su Piel, pero al mismo tiempo, también encontraremos actividades como *Auto-Erotic SM*, que no formarían parte de esa categoría (salvo en el caso de que su contrato masoquista exija que se autoagreda por mandato de Sheree), ya que es él mismo el que se inflige dolor. En este caso concreto tendríamos que hablar de *algolagnia*, término que hace referencia a la existencia de placer como consecuencia del dolor, pero no implica la necesidad de obtenerlo de otro.⁴¹⁰ En otros casos, hablaremos de *algofilia*, donde no existe un componente erótico o sexual en la búsqueda del mismo.⁴¹¹

Desde este punto, podemos continuar desde estos parámetros, a través de un contrato que Sheree establecerá más tarde y en momentos específicos⁴¹² con el artista inglés **Martin O'Brien** (Londres, 1988). Como si de una continuación del trabajo de Flanagan se tratara, como si su lucha y legado estuvieran presentes, parece que la historia se repite en cierta medida, ya que O'Brien también está afectado de fibrosis quística. Él mismo relata el momento en el que ojeando un libro con 18 años vio por primera vez el trabajo de Flanagan: *Este momento cambió*

⁴⁰⁹ LUC, (2002). Op. Cit.p.22.

⁴¹⁰ Algolagnia. Del griego antiguo (*algos*: dolor; *lagneia*: placer). Se refiere al erotismo del dolor, al placer sexual relacionado con las sensaciones dolorosas.

⁴¹¹ Algofilia: Del griego (*algos*: dolor y *philia*: amistad). Se refiere a la búsqueda de sensaciones dolorosas. La ausencia de todo carácter erótico la distingue del masoquismo.

⁴¹² O'Brien y Sheree han colaborado en distintas ocasiones. Tal es el caso de las performances *Thank You Ma'am, Please May I Have Another* (Gracias Señora, Por favor Puedo Tener Otra), realizada en 2011; *Regimes of Hardship #3* (Regímenes de Dificultad #3) en el año 2012; *Do With Me As You Will* (Make Martin Suffer for Art) (Haz conmigo Lo Que Quieras (Haz que Martin Sufra por el Arte)) en 2013 y que trataremos a continuación; *Dust to Dust* (Polvo al Polvo) en el año 2015; y finalmente, *Sanctuary Ring* (Tal y como explica O'Brien, el término hace referencia a una aldaba de metal en la puerta de una iglesia), realizada en 2016.

Para más información, véase.

O'BRIEN, Martin. [en línea] Martin O'Brien. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.martinobrienperformance.com/performance.html>>.

completamente la manera en que entendí mi propia identidad y la relación entre la performance y la enfermedad⁴¹³. A través del trabajo de Flanagan y Sheree, encontró una manera de enfrentarse a su enfermedad de manera personal. Y una vez más, el espacio público y el privado, el arte y la vida, vida y muerte, quedaban entrelazadas dando lugar a otras maneras de exponerse y de entenderse; como enfermo, como sujeto que tiene la capacidad y el poder sobre su enfermedad, sobre su lenta y esperada muerte, sobre sí mismo. Así, en el año 2013 dejó que Sheree, a sus 70 años de edad, junto con el público asistente, pudieran formar parte de su performance, titulada significativamente como *Do With Me As You Will (Make Martin Suffer for Art)* (*Haz conmigo Lo Que Quieras (Haz que Martin Sufra por el Arte)*) en el espacio Sanctuary LAX Studios de Los Ángeles. Una acción que nos recuerda, aunque sólo sea por el título, a aquella llevada a cabo por Abramović en 1974, con aquellos 72 objetos que sobre una mesa quedaban a disposición de los asistentes para ser usados directamente sobre la Piel de la artista,⁴¹⁴ aunque en el caso que nos ocupa existían unas normas previas claramente estipuladas. O'Brien principalmente dejaba a expresa disposición de Sheree la posibilidad de hacer lo que deseara con él, tal y como se puede ver en la imagen del contrato escrito de puño y letra por O'Brien: *Yo, Martin O'Brien, por mi propia voluntad consciente me someto a Sheree Rose desde las 12 del mediodía del 23 de junio de 2013 hasta las 12 del mediodía de 24 de junio de 2013 en Lax Sanctuary, Los Ángeles, California. Estados Unidos*. Con la firma de ambos, el contrato masoquista quedó estipulado abiertamente, y a diferencia de la performance de Abramović –en la cual la artista no expresaría ninguna restricción o pauta para el desarrollo de la acción o el uso de los objetos–, en el caso de *Do With Me As You Will (Make Martin Suffer for Art)*, será Sheree, previa petición de O'Brien, la encargada de afrontar el papel activo de dominador, responsabilizándose al mismo tiempo de controlar, pautar y establecer ciertas normas en la participación de los asistentes; principalmente no intercambiar fluidos corporales y no realizar daños graves en O'Brien. La acción exigía como parte del acuerdo que, durante las 24 horas que duraba la performance, O'Brien tenía que permanecer desnudo en el interior de una jaula –propiedad de Sheree y Flanagan– y sólo en el momento en que se interactuara con él podía salir de ella durante un máximo de una hora, para volver a ella una vez finalizaba la actividad específica. Los asistentes,

⁴¹³ O'BRIEN, Martin. "Performing Chronic. Chronic illness and endurance art". *Performance Research*. vol. 19, no. 4, pp. 54-63. 2014. p. 54.

This moment completely changed the way in which I thought about my own identity and the relationship between performance and illness.

⁴¹⁴ La pieza, llamada *Rhythm 0* realizada en 1975 en la galería Studio Morra de Nápoles, consistía en mantenerse durante seis horas a expresa disposición de la audiencia que tenía la posibilidad de utilizar a su conveniencia los 72 objetos que se habían dejado sobre una mesa. Entre ellos, se podían encontrar plumas, un lápiz, rosas, un cuchillo, un trozo de madera, pintura, así como una pistola y una bala. Su intención no era defenderse, tal y como quedaba registrado en un papel que la artista había dejado previamente escrito. Así, tuvo que soportar acciones delicadas como las caricias realizadas con las plumas. Pero también desagradables, como aquellos momentos en los que los espectadores le rasgaron la ropa, le clavaron espinas de rosas en la Piel o le apuntaron con una pistola. Siendo esto último lo que le posicionó ante uno de los momentos más agresivos, impredecibles y definitivos que podrían llegar a darse. En ese momento, una tercera persona que se encontraba en la sala fue la que reaccionó a tiempo parando la acción y evitando su posible muerte.

incluida Sheree, podían interactuar directamente con él, pedirle que realizara alguna actividad particular o demandar que ésta fuera realizada por Sheree hacia/con él.⁴¹⁵

Durante todo ese tiempo O'Brien soportó azotes, flagelaciones, que le clavarán agujas, que le forzaran a beber y comer, incluyendo, cortes en su Piel del brazo por parte de Sheree como registro físico de cada hora transcurrida. Acciones que como bien explica el propio artista, *implican a la gente de forma diferente. Cuando están como espectadores de una performance, creo que es interesante implicarles éticamente en ella*⁴¹⁶. Porque para él, su enfermedad, como aquello que no puede eludir y que forma parte de sí, de su experiencia, le obliga a investigar y explorar sus límites corporales; donde el dolor, la disciplina, la resistencia, el control y la abyección, pueden y deben estar presentes como herramientas desde las que enfrentarse y enfrentar al público a la concepción social de la enfermedad, y por supuesto, ante sus propios miedos en relación a la decadencia y la muerte.

Fig.116. Martin O'Brien. *Do With Me As You Will. (Make Martin Suffer for Art)*. 2013. Fotografías de la performance.



Si bien O'Brien comparte la misma enfermedad con Flanagan, así como la intención de posicionarse en contra de ésta, también es cierto que la práctica masoquista no es una de sus tareas principales; asume, como el artista norteamericano, el diagnóstico de su enfermedad pero no busca el placer -ya sea a través de la agresión propiciada por un otro o de manera propia-, sino el control; un empoderamiento ante su propia enfermedad -cuyo dolor no puede controlar-, a través de la maleabilidad de ese otro dolor autoimpuesto fuera de ella. Necesita llevar al

⁴¹⁵ Para más información, véase:

HOWARD, Yetta. "Obliquely Chronophilic: A Dialogue with Sheree Rose and Martin O'Brien on *Do with Me As You Will: A 24-Hour Performance*". *Fiction international*. vol. 47, pp. 73-84. 2014.

⁴¹⁶ LINSLEY, Johanna. "Infecting Archives: An interview with Martin O'Brien". *Contemporary Theatre Review*. [en línea] vol. 25, no. 4. 2015. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.contemporarytheatreview.org/2015/infecting-archives-martin-obrien/>>.

extremo sus capacidades, donde la Piel es objeto de numerosas agresiones, para dar cuenta y compartir con el espectador no sólo el dolor que soporta como enfermo de fibrosis quística, sino la relación entre las diferentes concepciones sociales existentes; entre aquello que entendemos como sano y enfermo, entre la vida y la muerte, así como el control biopolítico que inevitablemente aparece relacionado desde el ámbito médico. Necesita resistir al dolor que no puede controlar, de la misma manera que necesita resistir ante aquel que puede ser autoinfligido o como hemos visto en *Do With Me As You Will*, infligido por otro.

Una resistencia que queda patente en las performances *Mucus Factory*⁴¹⁷ (*Fábrica de Moco*) llevada a cabo en numerosas ocasiones durante el período de 2011 a 2014, y *Breathe for Me (Respira por mi)*, realizada entre 2012 y 2016, en las que existen numerosas y claras referencias al ámbito médico y a la enfermedad, y donde encontramos a un O'Brien totalmente expuesto, *golpeado, magullado, cortado, y penetrado, agotado, sofocado, examinado y tratado en un régimen de sufrimiento con el fin de sobrevivir*⁴¹⁸.

En ambas performances, O'Brien nos traslada al ámbito hospitalario, ofreciéndonos con todo detalle la tarea diaria que debe realizar como enfermo de fibrosis quística y haciéndonos partícipes de las diferentes pruebas, actividades y controles realizados por los médicos. Como él mismo explica en relación a *Mucus Factory*:

*Estas técnicas consisten en tumbarse sobre un bastidor de drenaje postural, que se parece a una cama invertida con la cabeza más baja que los pies, y golpeando mi pecho; y, saltando sobre una cama elástica. Las grandes cantidades de moco tosido durante estas actividades se almacenaron en frascos pequeños de muestras. La parte final del ciclo consistía en utilizar el moco como un material. [...] como un adhesivo para pegar brillantina a mi cuerpo, como gel para el cabello y como lubricación para insertar una boquilla en forma de consolador de un nebulizador en mi ano. [...] se convierte en un espacio en el que puede ser re-pensada la resistencia - un espacio en el que podemos considerar lo que significa la vida desde la duración de la muerte lenta, desde la temporalidad del tiempo crónico. Es difícil considerar la resistencia humana como arte cuando la resistencia es causada por una enfermedad como la fibrosis quística pero, dentro de mi propia práctica, soy capaz de encontrar el medio para la resistencia autoimpuesta*⁴¹⁹.

⁴¹⁷ Performance realizada en Londres en el año 2011, bajo el contexto Access All Areas. Live Art Development Agency.

Mucus Factory. Centro de Arte LADA (Live Art Development Agency). Londres. Reino Unido. [Vídeo]. [en línea]. [en línea] 2011. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/76056220>>.

⁴¹⁸ O'BRIEN, ([sin fecha]). Op. Cit.

O'Brien was beaten, bruised, cut, and penetrated, exhausted, suffocated, examined and treated in a regime of sufferance in order to survive.

⁴¹⁹ O'BRIEN, (2014). Op. Cit.pp.61-62.

These techniques consist of laying on a postural drainage frame, which looks like an inverted bed with the head lower than the feet, and beating my chest; and, bouncing on a trampoline. The large quantities of mucus coughed up during these activities were stored in small specimen jars. The final part of the cycle was to use the mucus as a material. I used the mucus as an adhesive to stick glitter to my body, as hair gel and as lubrication to insert a dildo-shaped mouth-piece from a nebulizer into my anus.

Una resistencia desde la que reclamarse a sí mismo intensificando su propia existencia; absolutamente consciente de su deterioro, de su fragilidad, de su *muerte lenta*.

Fig.117. Martin O'Brien. *Mucus Factory*. 2011. Centro de arte LADA (Live Art Development Agency), Londres, Reino Unido. Fotogramas de la performance.



En el caso de *Breathe for Me*, con una duración de casi dos horas, el ambiente aséptico es aparentemente más pronunciado; una pasarela de color blanco delimita el espacio de la acción, en cuyos lados están dispuestos numerosos botes transparentes con tapa de plástico, -elementos cotidianos de su día a día, y que ya encontrábamos en la anterior performance-. Al término de la pasarela, se encuentran unas cortinas con armazón metálico de las que se utilizan en los hospitales para dividir las camas. Un O'Brien desnudo, con un calzoncillo que sólo le tapa los genitales, se toma la temperatura, orina, come y bebe; algo que realizará en varias ocasiones a lo largo de la performance, para después clavar varias agujas médicas en su abdomen y bajo el ombligo, provocando que gotee sangre. Una repetición de movimientos y acciones que recuerdan inevitablemente a esa misma repetición con la que vive y a la que debe someterse diariamente. Todos los movimientos que realiza le producen agotamiento y una respiración dificultosa. Apoyado horizontalmente en una base triangular, se golpea en el pecho repetidas veces para poder expulsar las flemas que le impiden respirar y con ellas llenar los diferentes botes que aparecían

Performance becomes a space in which endurance can be re-thought – a space in which we can consider what life means from within the duration of slow death, within the temporality of chronic time. It is difficult to consider human endurance as art when that endurance is caused by an illness such as cystic fibrosis but, within my own practice, I am able to find agency within self-imposed endurance.

vacíos a los lados de la pasarela. En algunas ocasiones parte de estas flemas terminan en diferentes partes de su Piel y su pelo.



Fig.118. Martin O'Brien. *Breathe for Me*. 2013. Centro de arte Arnolfini, Bristol, Reino Unido. Fotografías de la performance.



Ambas performances hacen hincapié en la necesidad de O'Brien de sentir que tiene el poder sobre sí mismo, sobre su Piel, sobre su enfermedad. Cuestiona las relaciones de autoridad que desde la práctica biomédica y desde la sociedad le exigen una manera de ser y estar en el mundo, para desde su posición singular, poder asumir y elegir personalmente su manera de existencia, mostrando de forma pública aquello que debe permanecer oculto, reservado a la intimidad. Y todo ello, nos lo traslada abierta y notoriamente exponiéndose sin reservas. Sin reticencias, porque lo que muestra no deja de ser todo aquello que de manera natural tiene asumido cualquier enfermo de fibrosis; la necesidad de rituales en los que poder expulsar las flemas, las dolorosas pruebas que tienen que sufrir cada vez que deben ir un hospital, el agotamiento, el dolor, pero especialmente su esperada y lenta muerte.

Rituales para él cotidianos que mostrados de manera natural se convierten para el espectador en una alteración violenta de su cotidianidad; aquello desconocido y fuera de la esfera social. Por ello entiende que, su trabajo, de igual manera que su vida:

[...] es acerca de la resistencia [...] en particular los lugares donde se revela la enfermedad. [...] se trata de mí - apunta a una experiencia intersubjetiva entre yo y mis espectadores. Muchas personas han comentado que mi trabajo les hace pensar acerca de la condición

*humana en general a través de ver un cuerpo que tiene una diferente relación con la mortalidad*⁴²⁰.

En el momento en que desplaza su rutina diaria al ámbito artístico, nos muestra el verdadero O'Brien; un enfermo de fibrosis quística que sufre y necesita de numerosos cuidados para poder sobrevivir, donde el espacio de la descomposición, de lo que se pudre, de lo que envejece o muere, queda al descubierto y nos es mostrado como algo natural. O'Brien parece decirnos precisamente eso, que la enfermedad es algo natural, es la esencia del ser humano, y tarde o temprano tendremos que afrontarla. Experiencias, sensaciones y vivencias de un sí mismo en constante disolución que nos construye, nos modifica, nos altera. Porque como bien entiende:

*[...] la identidad se construye en torno a las condiciones biológicas de un individuo o por lo menos juega un papel importante en la identidad. Así que la naturaleza de la fibrosis quística es parte de mi identidad. Mi trabajo utiliza la resistencia física que parece revelar la enfermedad, al hacer esto creo que soy capaz de criticar las ideologías sobre el cuerpo sano o perfecto/atlético y desafiar las distinciones entre sano y enfermo*⁴²¹.

Condiciones biológicas, por tanto, que forman parte de nosotros, que condicionan nuestra existencia y que a toda costa, ante nuestra irrefrenable decadencia, las intentamos evitar u ocultar. Cuyas marcas indelebles quedan registradas a través de nuestra Piel, mostrando claramente lo que somos; una continua transformación y deterioro. Porque no existe ninguna otra manera de ser, salvo en nuestra transitoriedad, en la enfermedad, en la sexualidad, en la violencia.

⁴²⁰ Martin O'Brien mantiene contacto desde hace algún tiempo a través de mails con el artista Ron Athey y con Sheree Rose, como mentores para sus prácticas. Parte del texto en cuestión, forma parte de las conversaciones que O'Brien mantiene con Athey y que actualmente están disponibles en su web.

O'BRIEN, Martin y ATHEY, Ron. *Dialogue between Martin O'Brien and Ron Athey* [en línea] Martin O'Brien. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.martinobrienperformance.com/dialogue-with-ron-athey.html>>.

[...] my work is about endurance and my individual body in extremis, particularly places where illness is revealed. [...] my work is about me- it aims at an inter subjective experience between me and my spectators. Many people have commented that my work makes them think about the human condition in general through watching a body that has a different relationship with mortality.

⁴²¹ CIANETTI, Alessandra. "Endurance. An interview with Martin O'Brien". *Flaneur Magazine*. [en línea] [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://flaneur.me.uk/05/endurance-an-interview-with-martin-obrien/>>.

Illness is an important part of my practice. I think, in part, identity is constructed by around the biological conditions of an individual or at least that plays a major part in identity. So the nature of Cystic Fibrosis is part of my identity. My work uses physical endurance which seems to reveal illness, by doing this I think I am able to critique ideologies around the healthy or perfect/athletic body and challenge distinctions between healthy and sick. If, as a supposedly sick person, I am able to go through these regimes of endurance I can deny the victim role and also use endurance as a metaphor for illness.

La salud no es más que esa verdad cimentada en la ficción; aprendida y estimada en el constante silencio de nuestros órganos, de nuestra Piel, de nuestro cuerpo, pero no por ello, menos (im)previsible. De esta manera, las categorías antagónicas especificadas como sano y enfermo, salud y enfermedad, dejan de tener sentido, porque esto, como aquello construido por las experiencias singulares, sólo es capaz de ratificar nuestra mortalidad y temporalidad. De ahí, que el artista americano **Ron Athey** (Connecticut, 1961), se esfuerce por revelar desde su condición de VIH positivo, ese sentido verdadero de sus circunstancias físicas como una parte insalvable de la existencia, presentándonos su realidad bajo la agresión de su Piel como autoafirmación, pero sobre todo, mostrando que el significado de ser y la subjetividad, quedan establecidos más allá de la condición de enfermo.

En su trabajo, principalmente aquel realizado durante los años 90, podemos encontrar una serie de elementos que se yuxtaponen constantemente; la agresión hacia su Piel por él mismo o por otros; la sexualidad; la enfermedad y la muerte; todo ello en un marco de iconografía religiosa alejado de lo tradicional y en sincronía con su vivencia personal. Su niñez y adolescencia fue marcada por su abuela y su tía en un ambiente profundamente religioso, donde le criaron como si fuera un elegido por Dios con un propósito divino. Algo que le afectó profundamente, provocando en gran medida que sus primeros trabajos a principio de los años 80 fueran realizados en espacios clandestinos bajo la escena *punk* de Los Ángeles. En ese contexto, la Piel y su apertura con el uso de *piercings*, tatuajes, laceraciones y suspensiones, fueron prácticas habituales en un intento por liberarse de todas aquellas ideas religiosas y extremistas con las que había vivido a lo largo de su vida. Como él mismo relata en una de sus conversaciones con O'Brien:

En 1980 comencé a hacer performance en la que se incluía el derramamiento de sangre. Entendí esto, y el accionismo en general, como una expresión más allá del lenguaje. Pero con la conciencia pre-pública del VIH, la sangre era sangre en el contexto del Body Art de los años 70. Luego, durante el apogeo de la pandemia del SIDA, cualquier sangre derramada evocaba el VIH, la salud y la seguridad a través de todos los ámbitos⁴²².

De esta manera, los primeros trabajos todavía no contemplaban la enfermedad, pero sí la autoafirmación como sujeto fuera de los márgenes religiosos. Un ámbito religioso en el que recordemos, existe una iconografía del sufrimiento y del martirio, que conforma la manera más efectiva de divulgación y presentación del triunfo a través de la fe. Sufrir, por tanto, se ofrece como elemento positivo, como elemento indispensable para el renacimiento, para una unificación física y simbólica del individuo. Así, todo este imaginario será utilizado por Athey de modo personal creando su propia hagiografía; dónde él se presentará como mártir. Algo que utilizará más adelante junto con su condición de seropositivo, tras su diagnóstico en 1985.

⁴²² O'BRIEN y ATHEY, ([sin fecha]). Op. Cit.

In 1980 I started making performance, which including bloodletting. I understood this, and actionism in general, as an expression beyond language. But pre-public awareness of HIV, blood was blood in a 70s body art context. Then during the height of the AIDS pandemic, any blood spilled conjured up HIV, and health and safety across the board tightened up.

Será a partir de este momento, tras solventar su adicción a la heroína durante los años 80, que comenzará a trabajar de manera esencial con la enfermedad; con una puesta en escena en la que la agresión de la Piel, la sangre, el dolor, la sexualidad, la muerte y su relación con las imágenes de tradición religiosa cristiana, dibujaran la parte esencial y explícita de sus piezas.

Algunos de estos trabajos realizados a partir de los años 90 en Estados Unidos, le servirían para ser demonizado y criticado desde la esfera más retrógrada y tradicional de la sociedad, lo que finalmente le obligó a vivir y trabajar en espacios europeos como Londres. Tal es el caso de *Torture Trilogy* (*Trilogía de la Tortura*), en la que se incluía *Martyrs&Saints* (*Mártires y santos*) (1992-1993), *4 Scenes In A Harsh Life* (*4 Escenas en una Vida Dura*) (1994-1996) y *Deliverance* (*Salvación*) (1995); un trabajo específicamente pensado, asumido y expresado como crítica y reflexión ante la pandemia del SIDA.⁴²³

Si atendemos a *Martyrs&Saints* (1992), podemos distinguir dos partes muy diferenciadas; la primera, llamada *Nurse's Penance* (*Penitencia de las enfermeras*) se desarrolla en un espacio recreado a modo de hospital, con una luz blanca excesiva. *Enfermeras* con los labios cerrados y cosidos con hilo tratan de forma despiadada con enemas, espéculos y otros instrumentos médicos a los *pacientes*. Como relata Mary Richards:

*Algunos están en camillas, algunos en sillas de ruedas, todos se encuentran en estado de abyección física tras haber sido aprisionados con bolsas de plástico negras. Aquí, Athey y sus co-performers promulgan el dolor y la humillación del cuerpo expuesto y abyecto mediante el uso de una caricatura grotesca y brutal de las enfermeras al realizar públicamente exámenes físicos degradantes e intrusivos*⁴²⁴.

Una de las *enfermeras* es el propio Athey vestido de mujer, que a través de un micrófono y tras quitar el hilo cosido de sus labios, manifiesta que es VIH positivo mientras los espacios de su Piel, que previamente constituían la sutura, comienzan a sangrar.

⁴²³ Cada una de las partes específicas que conforman la trilogía fueron realizadas de forma independiente en diversas ciudades de Estados Unidos y en espacios europeos como Copenhague, Londres o Barcelona. De forma excepcional, en el año 1995, Athey realizó conjuntamente las dos primeras piezas -*Martyrs&Saints* y *4 Scenes In A Harsh Life*- junto con algunos fragmentos de *Deliverance* en el Museo Ex Teresa Arte Actual de la ciudad de México y posteriormente, en el mismo año, en la ciudad de Copenhague.

Para más información, véase:

JOHNSON, Dominic. *Pleading in the blood. The art and performances of Ron Athey*. 1ª ed. United Kingdom: Intellect Ltd / Live Art Development Agency, 2015b.

⁴²⁴ RICHARDS, Mary Elizabeth. "Ron Athey, AIDS and the Politics of Pain". En: *Resisting the limits of the performing body*. [en línea] University of Warwick. Department of Theatre Studies, 2002. pp. 170-216. 2002. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <http://wrap.warwick.ac.uk/2368/1/WRAP_THESIS_Richards_2002.pdf>. p.185.

Some are on gurneys, some in wheelchairs, all are in states of physical abjection having been cut from black body bags. Here, Athey and his co-performers enact the pain and humiliation of the exposed and abject body by using grotesquely caricatured and brutal nurses to carry out publicly, physically degrading and intrusive examinations.

Fig.119. Ron Athey. *Martyrs&Saints .Nurse's Penance'*. 1992.
Fotografía realizada por Michael Matson.



En la segunda parte de la performance, Athey vestido de cuero -recordándonos la vestimenta masoquista- recrea el martirio de San Sebastián, icono homosexual por excelencia.⁴²⁵ A modo de penitencia, encontramos a Athey atado por las manos e indefenso, cuya Piel es atravesada por agujas alargadas imitando las flechas que atravesaron al santo. La Piel de sus piernas, brazos y abdomen queda horadada, junto con la de su cabeza, atravesada con agujas hipodérmicas a modo de corona de espinas. Como final de la performance, la sangre brota por su Piel tras retirar la corona.

Fig.120. (IZquierda). Ron Athey. *Martyrs&Saints*. 1993. Ron Athey como San Sebastián. Fotografía realizada por Dona Ann McAdams.

Fig.121. (Derecha). Catherine Opie. *St sebastian hung*. 1999.



⁴²⁵ San Sebastián fue un soldado romano condenado por el emperador romano Diocleciano tras su negativa de renuncia al cristianismo. El martirio fue realizado con numerosas flechas que atravesaron la superficie corporal. En ese momento no murió, tras ser rescatado y curado por Santa Irene de Roma.

Desde el ámbito artístico ha sido representado en numerosas ocasiones, pero especialmente desde el Renacimiento y a través de la pintura. Ejemplo de ello, son las obras de Sandro Botticelli, Andrea Mantegna o Tiziano. Decimos especialmente porque a partir de este momento se establecería una manera muy específica de representar la figura del santo en pleno martirio; como personaje masculino, semidesnudo, joven y sumiso que aparentemente acepta su condena de forma apacible, donde el dolor y el placer se confunden. Por este motivo, a partir del siglo XIX fue recuperado por la cultura popular estableciéndose como icono o emblema homosexual.

Fig.122. Ron Athey. *St. Sebastian*. 1999. París. Fotograma de la performance, realizada como pieza única, al margen de *Martyrs and Saints*.

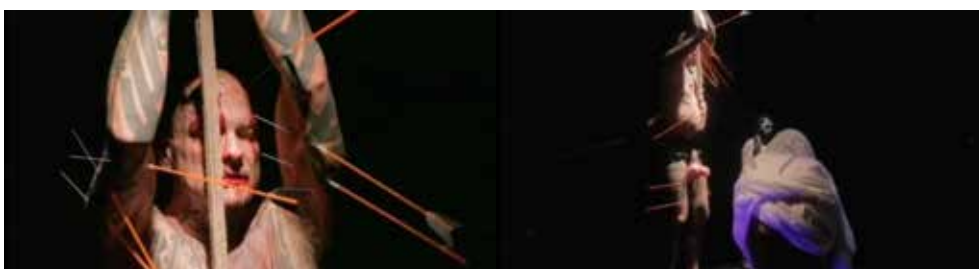


Fig.123. Ron Athey. *Sebastian@50*. 2011. Centro de Arte Highways Performance Space de Santa Mónica, Estados Unidos. Fotogramas de la performance. Ron Athey y Russell Mac Ewan.



Fig.124. Ron Athey. *Sebastian@50*. 2012. Fotografía de la performance realizada en el espacio Abode of Chaos de Lyon, Francia. Fotografía realizada por Kurt Ehrmann.



Martyrs&Saints es una manifestación clara y directa de sí mismo y del contexto que en aquel momento se estaba viviendo. Un Athey enfermo, desconsolado al ver cómo muchos de aquellos que estaban a su lado, amigos y conocidos, habían fallecido por el mismo motivo. Viviendo en un momento en que los discursos sociales y médicos estigmatizaban a todo aquel que tuviera la enfermedad o se manifestase como homosexual. De alguna manera, tenía que aceptar el trágico final al que muchos tuvieron que enfrentarse, mientras él consiguió sobrevivir. De ahí, que exponga:

El arquetipo del cuerpo sufriente es tan gráfico y tan rico en la representación de las pinturas de los santos mártires, que me empapé mi cabeza con ellos. Todo mi trabajo de los 90 se basaba en esto. A partir de ahí me obsesioné con el milagro de la carne incorruptible, que parecía una metáfora inspiradora de lo que presentaba: este cuerpo que sobrevivió al SIDA⁴²⁶.

Por ello, su trabajo nos muestra un constante proceso de búsqueda de una nueva subjetividad, donde la enfermedad está inevitablemente presente, en un intento por profundizar y trascender con ayuda de su calvario personal. Un calvario a través de cortes; del clavado de agujas; del cosido de partes de su Piel, en las que abre la posibilidad de entender al individuo más allá de su enfermedad, fuera de la idea social de lo marginal, de lo excluido. Si para la sociedad de los años 90 ser seropositivo era algo vergonzoso, Athey, muy al contrario, lo manifiesta abiertamente a través de la autoagresión para superar y liberarse de aquellas disposiciones sociales negativas. Una estigmatización como seropositivo que Athey subvierte y desafía, exponiéndose, ya no como aquellos rostros estereotipados de la enfermedad –normalmente en hospitales, demacrados, con marcas y cicatrices en su Piel que delataban que su muerte estaba inevitablemente cerca-, sino por el contrario, como un sujeto libre y sexual.⁴²⁷

Una actitud que más adelante, en *4 Scenes In A Harsh Life*⁴²⁸ (*4 Escenas de Una Vida Dura*) (1994), será motivo de gran polémica, al tener que enfrentarse a los sectores más retrógrados de la sociedad, cuando en parte de la performance realizada con apoyo del Walker Art Center de Minneapolis se le acusó de poner en riesgo al público de contraer VIH. Algo, que por otro lado, estaba lejos de la realidad. Al mismo tiempo, el hecho de ser homosexual, el uso de prácticas agresivas y sexualmente apartadas de la normalidad, así como su imaginería religiosa fuera de los convencionalismos, crearon una bomba mediática de difamación y crítica visceral.⁴²⁹

⁴²⁶ O'BRIEN y ATHEY, ([sin fecha]). Op. Cit.

The archetype of the suffering body is so graphically and richly represented in paintings of the martyr saints, that I soaked my head in them. All of my 90s work was rooted in this. From there I became obsessed with the miracle of incorruptible flesh, which seemed an inspiring metaphor to what I kept presenting: this body that survived AIDS.

⁴²⁷ Tal y como apunta Douglas Crimp, la razón por la que durante la pandemia los individuos enfermos de Sida –especialmente los hombres homosexuales– eran fotografiados o mostrados públicamente *desesperadamente enfermos y desfigurados grotescamente*, no tenían el objetivo de *superar nuestro miedo a la enfermedad y la muerte, como se ha afirmado en algunas ocasiones. Tampoco intentan reforzar la condición del PWA (People With AIS - Personas Con Sida) como víctima o paria, como a menudo denunciarnos. Son más bien, imágenes fóbicas, imágenes del terror que produce imaginar a la persona con sida como todavía sexual.*

CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2005. p. 154.

De esta manera, en el momento en que el sujeto era estigmatizado negativa y socialmente, la identidad del mismo quedaba reducida únicamente a su calidad de enfermo. Athey, sin embargo, trasciende esta valoración para recuperar y exponer una sexualidad explícita.

⁴²⁸ *4 Scenes in a Harsh Life. Ron Athey. October 15 1993 L.A. Center Theater*. [Vídeo]. [en línea]. [en línea] 1993. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://vimeo.com/47239842>>.

⁴²⁹ La sangre, que de manera esencial le sirve a lo largo de todo su trabajo como el elemento positivo y necesario para una muerte simbólica que da pie a un renacimiento, una purificación, en este caso aparecerá como un elemento negativo que lleva asociados el contagio y la muerte física.

Fig.125. (Superior-izquierda). Ron Athey. *4 Scenes In A Harsh Life*. Human printing Press.1994.

Momento de la performance realizada en The Faultline de Los Ángeles en que Ron Athey corta la espalda de Divinity Fudge (Darryl Carlton).

Fotografía realizada por Chelsea Lovino.



Fig.126. (Superior-derecha). Ron Athey. *4 Scenes In A Harsh Life*. Human printing Press.1994.

Momento de la performance en que Ron Athey corta la espalda de Divinity Fudge (Darryl Carlton), en el espacio Performance Space 122 de la ciudad de Nueva York. Estados Unidos. Fotografía realizada por Dona Ann McAdams.

Fig.127. (Inferior). Catherine Opie. *Ron Athey/Human Printing Press with Darryl Carlton (from 4 Scenes)*. 2000. Polaroid. 279,4 x 104,1 cm.

Fotografía a color en la que se revive el momento de la escena *Human Printing Press (4 Scenes In A Harsh Life)* junto con Divinity Fudge (Darryl Carlton).



El momento de la performance en cuestión fue realizada en la primera escena, denominada *Human Printing Press (La Prensa Humana)*, y se refiere al momento en que trabaja junto con Divinity Fudge (Darryl Carlton). Divinity, muy corpulento, estaba sentado en una silla ginecológica de espaldas a la audiencia mientras permitía que Athey le hiciera diferentes cortes en su Piel. Posteriormente, la sangre que brotaba de los cortes de la espalda, era secada con toallas de papel que se dispusieron colgadas por encima de los espectadores. Lo importante de este momento, es que Divinity no era seropositivo y por tanto, era imposible que su sangre, con la que además nadie tuvo contacto, pudiera contagiar el virus. Algo que da cuenta de la demonización e insuficiente información que se tenía en aquel momento en cuanto a cómo se producía realmente el contagio y por tanto, la inseguridad y temor ante tales actividades.⁴³⁰

Una negatividad acrecentada por los medios de comunicación, desde los que se publicaron informaciones falsas, como el caso de un periódico local, que como bien expone Athey, afirmaba que de manera intencional se habían derramado cubos de sangre contaminada directamente en el público.

Para más información, véase:

ATHEY, Ron. *Polemic of Blood*. Ron Athey on the «Post-AIDS» Body [en línea] Walker Art Center. 2015. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.walkerart.org/magazine/2015/ron-athey-blood-polemic-post-aids-body>>.

⁴³⁰ La performance estaba dentro de la contribución económica que el NEA (National Endowment for the Arts – Dotación Nacional para las Artes) ofrecía; en este caso 150 dólares, lo que agravó

Aun con todas las críticas y reproches hacía su trabajo, Athey no dudará en seguir utilizando el corte, la perforación, la suspensión corporal a través de ganchos insertados en la Piel, su particular adaptación de la imaginería religiosa y la sexualidad explícita en la realización de su trabajo. Necesita disponer del control sobre sí mismo y sobre su condición física a través del dolor que se inflige o le inflige otro; necesita sobrepasar los límites sociales que pautan y controlan al individuo para desligarse y superar el estigma como seropositivo. Como él mismo comenta en el documental sobre su vida, *Hallelujah! Ron Athey: A Story of Deliverance* (*Aleluya! Ron Athey: Una Historia de Salvación*) (1998), *Sólo las personas que se encuentren dañados emocionalmente sienten la necesidad de rasgar sus cuerpos de adentro hacia afuera*⁴³¹.

Fig.128. (Izquierda). Ron Athey. *Incorruptible Flesh (II Luminous)*. 2006. Performance realizada en el contexto del festival National Review of Live Art en la ciudad de Glasgow. Reino Unido.



Fig.129. (Derecha). Ron Athey. *4 Scenes In A Harsh Life. Suicide Bed*. 1994. Performance realizada en Performance Space 122 de la ciudad de Nueva York. Estados Unidos. Fotografía realizada por Dona Ann McAdams.

Por ello utiliza el dolor como reafirmación de sí mismo en un afán por compartirlo con una audiencia, tanteando los límites de su propia existencia y por consiguiente haciendo que nosotros nos planteemos los nuestros. En nuestra opinión, Mary Richards tiene mucha razón cuando expone que:

Athey está utilizando la performance para alcanzar una forma diferente de "divino" prestigio pero que proclama un mensaje paralelo y que conserva de manera esencial y prominente. [...] este mensaje es "un gran QUE TE JODAN" [...] Una declaración desafiante a favor de todos los que se sienten marginados: el negro, el gay, la mujer, el tatuado, el perforado, el marcado, los que practican el fist-fucking⁴³², el pobre –todos los hijos desobedientes que se negaron a ser buenos y escuchar a la tía

especialmente la controversia, ya que ese tipo de prácticas entendidas en aquel momento como insanas, delirantes, inmorales y con capacidad para contagiar siendo un riesgo para la salud, estaban siendo financiadas con dinero federal.

Desde este contexto, tal y como explica Dominic Johnson, especialmente el senador Jesse Helms junto con otros líderes conservadores, utilizaron a Athey como chivo expiatorio para entorpecer el posible apoyo hacia aquellos artistas que podían ser considerados desafiantes o difíciles y de esta manera, evitar futuras financiaciones a instituciones artísticas en Estados Unidos.

Para más información, véase:

JOHNSON, Dominic. "Does a bloody towel represent the ideals of the american people? Ron Athey and the culture wars". En: JOHNSON, Dominic (ed.), *Pleading in the blood. The art and performances of Ron Athey*. 1ª ed. United Kingdom: Intellect Ltd / Live Art Development Agency, 2015a. pp. 64-93. 2015.

⁴³¹ GUND, Catherine. *Hallelujah! Ron Athey: A Story of Deliverance*. [Vídeo]. Documental. 1998.

Only people that are emotionally damaged feel the need to tear their bodies inside out.

⁴³² El término *fist-fucking* hace referencia a prácticas en las que el puño es introducido en el recto.

*Vena Mae y a Jesse Helms. Athey se posiciona como el conducto a través del cual los excluidos pueden hacer sentir su presencia*⁴³³.

Fantasmas personales que le sirven, en unión con sus prácticas de carácter místico, como vía para reapropiarse de lo múltiple, de lo cambiante. Subjetividad que aparece muy lejos de presentarse como algo único o delimitado y donde las modificaciones físicas y el padecimiento soportado dan pie a un sentimiento de multiplicidad, de mutabilidad en el tiempo.

Athey, además, quiere compartir con la audiencia sus acciones como punto de partida para destruir los estereotipos relacionados con la normalidad. Una relación basada fundamentalmente en la transgresión. Un sacrificio, que tal y como exponía Bataille,⁴³⁴ da pie a la liberación de manera colectiva; artista y audiencia. Por ello, el espectador es tan importante y de ahí su interés en que todo aquel que presencie su trabajo pueda estar cerca de su propia experiencia.

*¿Por qué el maldito baño de sangre? ¿la mierda? ¿el vómito? Todo performer en un escenario bien iluminado, para que, con suerte, ningún detalle se pierda. [...] Quiero que la gente soporte estas experiencias reales y capte las ideas detrás de ellas*⁴³⁵.

Un sacrificio colectivo en el que hay muerte como signo de vida, un renacimiento en el que quedan imbricados la mortificación de la Piel y el erotismo, como única vía de redención. Algo que observamos y sentimos de manera notoria en su primera pieza en solitario *Solar Anus (Ano Solar)*, realizada por primera vez en 1998⁴³⁶ en la galería Kapelica de Eslovenia, siendo una de las piezas mostrada en un mayor número de ocasiones hasta el año 2006 y cuyo título hace referencia al texto de Georges Bataille con el mismo nombre.⁴³⁷ La performance comienza con Athey sacando lentamente un collar de perlas de su ano, el cual está tatuado con un sol

⁴³³ RICHARDS, (2002). Op. Cit.p.192.

Athey is using performance to achieve a different kind of 'divine' prestige but one that proclaims a parallel message and that still retains him as essential and prominent protagonist. [...] this message is "a big FUCK YOU" [...] A statement of defiance on behalf of all who feel marginalized: the black, the gay, the female, the tattooed, the pierced, the branded, the fist-fucking, the poor - all the wayward children who refused to be good and listen to Aunt Vena Mae and Jesse Helms.

⁴³⁴ El sacrificio, para Bataille, si es una transgresión planeada, es una acción deliberada cuyo fin es el cambio repentino del ser que es víctima de ella; ser al que se la da muerte. Antes de la muerte, se le considera encerrado en la particularidad individual. Al mismo tiempo que, *los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela.*

BATAILLE, (1992). Op. Cit.p.126.

⁴³⁵ RICHARDS, (2002). Op. Cit.pp.203-204.

Why the fucking bloodbath? The shit? The vomit? All performed on a well-lit stage so that, hopefully, no details will be missed. [...] I'm wanting people to endure these real experiences, and grasp the ideas behind them.

⁴³⁶ KUHN, Cyril. *Solar Anus. 1998. Hayward Gallery, Londres, Reino Unido.* [Vídeo]. [en línea] 1998. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=vKHxWl0JD38&bpctr=1421175916>>.

⁴³⁷ Tal y como el propio Athey ha comentado en varias ocasiones, la pieza *Solar Anus* está basada principalmente en el texto apuntado de Georges Bataille, escrito en 1927 y publicado en 1931 –el mismo texto en el que se inspiró para la realización del tatuaje con forma de sol llameante y de color negro en su ano- así como también en las fotografías del artista francés Pierre Molinier (1900-1976), principalmente reconocido por su imaginería sexual y masoquista.

negro llameante. Tras colocar sobre su cabeza una corona dorada, se inserta unos ganchos alrededor de sus ojos y mejillas tirando fuertemente de su Piel. La tensión es más que evidente, ya que las cuerdas con los ganchos están unidas a la corona dorada manteniendo en Athey un gesto o mueca constante e imperturbable que no deja indiferente. Porta unos tacones negros; en el derecho tiene acoplado un dildo de color negro que intermitentemente utiliza para penetrar su ano. La pieza termina con Athey cubriendo de polvos blancos su rostro con ayuda de una brocha, haciendo clara alusión a la acción de maquillarse.

Fig.130. Ron Athey. *Solar Anus*. 1998. Hayward Gallery, Londres, Reino Unido. Fotogramas de la performance grabada por Cyril Kuhn.



Como si escucháramos a Bataille y su *Solar Anus*, queda resonando en nuestras cabezas que *Los seres sólo mueren para nacer a la manera de los falos que salen de los cuerpos para volver a penetrarlos*⁴³⁸. Una muerte simbólica constante en todas sus piezas que da pie a un constante volver a la vida, donde los sentidos de todo aquel que estaba allí, son alterados, pudiendo sentir y experimentar en su propia Piel el sacrificio con el que Athey, al igual que Cristo en la tradición cristiana, nos obsequia.

Una expresión fuera de todo límite ante la que Amelia Jones, como espectadora directa de *Solar Anus* en el año 2006 en la ciudad de Londres, se sintió avergonzada al admitir que:

*Me sentía repelida a nivel visceral, sentí miedo de su sangre supuestamente infecciosa... pero también profundamente preocupada por la salud inminente del Ron que conozco como amigo, cómo él promulgó su permeabilidad de manera valiente y visceral. Esta preocupación me abrió a mi propia permeabilidad, y me sentí desollada, expuesta y consciente de mis propios límites, de mi propia capacidad para experimentar los efectos de la herida estremeciéndome lejos de sus fluidos corporales*⁴³⁹.

⁴³⁸ BATAILLE, Georges. "El ano solar". En: *El ojo pineal. Precedido de El ano solar y Sacrificios*. 2ª ed. Valencia: Pre-Textos, 1997. 1997. p.17.

⁴³⁹ JONES, Amelia. "Performing the Wounded Body: Pain, Affect and the Radical Relationality of Meaning". *Parallax*. vol. 15, no. 4, pp. 45-67. 2009. p.50.

I am embarrassed to admit I found myself repelled on a gut level, afraid of his supposedly infectious blood . . . but also deeply concerned about the imminent health of the Ron I know as a friend, as he enacted his

Permeable, expuesta, consciente de sus límites, en definitiva, en completa unión con la experiencia de Athey -de la misma manera que posiblemente muchos de los espectadores de las acciones o performances realizadas por los artistas contemplados en este epígrafe-. Podríamos decir por tanto, que todos ellos utilizan un reiterado juego, en el que se desvela y señala lo que debe permanecer oculto; *ya que, siguiendo a Maier, eso a lo que el artista nos permite el acceso, es el lugar de lo que no podría verse*⁴⁴⁰. Artistas y prácticas como verdaderos representantes de lo *obsceno*. Enfermedad, dolor, vida y muerte, que como hemos visto se presentan de manera cotidiana y directa ante nosotros violentando el espacio social. Formas de deslegitimar el diagnóstico que, asumido de manera natural, se ofrece como única verdad que pauta y ordena al individuo. Rituales y estrategias de empoderamiento que cada uno de los artistas decide llevar a cabo según unas pautas específicas y singulares fuera del saber-poder estipulado por la institución médica, donde el dolor causado por la propia enfermedad necesita de otro que fuera de ella, permite ser moldeado, aceptado y controlado proporcionándoles y proporcionándonos nuevos espacios de reflexión, donde se evidencia especialmente el hecho de que un enfermo no puede ser singularizado por los síntomas asociados a su enfermedad.

permeability in such a fearless and visceral way. This worry opened me to my own permeability, and I felt flayed, exposed and aware of my own limits, my own capacity to experience the effects of wounding as I flinched away from his bodily fluids.

⁴⁴⁰ MAIER, (2005). Op. Cit.p.33.

En referencia al texto de LACAN, Jacques. "Maurice Merleau Ponty". *Les Temps Modernes*, n° 184/185, Gallimard, París, 1961, pp. 245-254.

3.1.4 Elevación. Ascenso en gravedad

Como hemos visto hasta ahora, la Piel como superficie relacional que nos conforma y permite nuestro estar en el mundo, se ofrece como el espacio perfecto a través y desde el que poder experimentar una redefinición de nuestros límites. Algo que insiste y ratifica la idea de que la Piel ha ostentado y ostenta un valor primordial proveyendo a cada individuo de la capacidad propia para tener un conocimiento de sí mismo tanto físico como psíquico. No es de extrañar, por tanto, que el cristianismo en su afán controlador y en su esencial objetivo de exigir el borramiento del cuerpo, de la Piel, de la carne, insistiera una y otra vez en la necesidad de elevar. Elevar, sin duda, el espíritu, el alma, para quitarle peso al cuerpo. Un cuerpo que molestaba, demasiado cercano al pecado según la tradición cristiana,- ese determinante *noli me tangere* (no me toques) que Cristo dirige a María Magdalena tras su resurrección⁴⁴¹-. El cuerpo, de esta manera, necesitaba elevarse en su estado de gracia para ser únicamente visible, o mejor dicho, ser en su clara visualidad, fuera de todo nivel físico o terrenal.

En este sentido, el imaginario occidental ha sido atiborrado hasta el exceso por narraciones e imágenes cuyos personajes ingravidos y etéreos se emplazaban en el espacio aéreo propio de lo ideal, de la pureza, de lo liviano, pero sobre todo, de aquello que no pertenece a lo humano. Una elevación, una levitación o un estado de gracia mística, que implicaba una verdad sólo hallada por aquel que la sufría o experimentaba. Un misterio –remitiéndonos a la etimología propia de lo místico⁴⁴²-, anunciador de un más allá de lo propiamente terrenal. Más allá de la vulnerabilidad, del sufrimiento, de la decadencia y de la muerte. Una experimentación que obligaba a una metamorfosis, a un cambio trascendente desde una condición previa en la que la búsqueda incansable del dolor y la mortificación como elección divina, -como mantenimiento y triunfo de la fe-, elevaba y acercaba a quien lo padecía a la comunión mística con Dios. Como bien explica Javier Moscoso:

Ni las teas encendidas, ni los baños hirviendo, ni la mutilación del cuerpo, ni la evisceración de los órganos consiguen hacer flaquear la fe, corromper el alma o destruir el cuerpo. Contra todo pronóstico, no es la fe la que permite soportar los tormentos, sino al contrario, es la transición de estos cuerpos torturados por sus distintas penalidades la que permite afianzar la fe⁴⁴³.

Sólo tenemos que echar un vistazo a la hagiografía religiosa para encontrar personajes como Santa Teresa de Jesús, San Francisco de Asís, San Ignacio de Loyola o Santa Catalina de Siena, cuyas vidas ascéticas y místicas, sus éxtasis y levitaciones, fueron ampliamente conocidas y divulgadas desde el siglo XV.

⁴⁴¹ Texto de la Vulgata (versículo 17, capítulo 20 del evangelio de San Juan).

⁴⁴² Del griego *mystikó*; relativo a los misterios, misterioso. En términos religiosos, la experiencia de unión directa con Dios, a la que sólo acceden unos pocos. Diferente de lo ascético, del griego *asketés*; que practica un arte. En términos teológicos, relativo a la práctica de la perfección espiritual a través de una vida reglada y sacrificada. Práctica, por otro lado, como preparación específica y previa a la mística.

⁴⁴³ MOSCOSO, (2011). Op. Cit.p.32.

De esta manera, ya nos estemos refiriendo a una modificación de la Piel realizada en una comunidad tradicional; a las llevadas a cabo según preferencias singulares en nuestra sociedad actual; o aquellas autoimpuestas por los personajes ascéticos de los siglos XV y XVII, encontraremos el elemento común a todos ellos: una transición del *ser*, tanto física como psíquica, como resultado de la plena administración y aceptación del dolor, del daño, de la mortificación, cuya exposición va más allá de lo visible; un Yo-Piel renovado. Porque en todas ellas, como procesos de transformación o metamorfosis basados en la maleabilidad del dolor, sólo podremos tener acceso, sólo podremos establecer un significado, a través de la experiencia de la Piel. Una experiencia dolorosa que, siguiendo a Le Breton, *sustrae al hombre de su quietud y le obliga a lo insoportable, es un poder de metamorfosis que marca en la carne un recuerdo indeleble del cambio. Abre un mundo más allá de la percepción que provoca*⁴⁴⁴, donde esa experiencia dolorosa y su percepción, sólo puede llegar a darse, a ser posible y visible, a través de la Piel.

De ahí, que la elevación, fuera de los márgenes místicos, sólo pueda dar lugar a una autoafirmación física y material; lo que Pedro A. Cruz Sánchez no ha dudado en expresar como *ascenso en gravedad*⁴⁴⁵. Porque el espacio intermedio entre el cielo y la tierra, sólo es eso; un espacio mundano más, en el que la gravedad se hace más que patente. Si desde el espacio de la mística se reafirmaba una relación enfrentada entre lo terrenal y lo glorioso, entre lo perecedero y lo eterno, ahora sabemos que ese lugar sólo nos puede procurar nuestra propia materialidad. Porque el individuo, su Piel, sólo puede ser eso, individuo y Piel; vulnerable, físico, caduco, donde el espacio intermedio ya no procura una transformación del espíritu, sino la consciencia absoluta de nuestra decadencia, de nuestro estar en el mundo, y, siguiendo a Pedro A. Cruz Sánchez:

*Lo que aporta el "aire" al "mundo" no es una reducción de su dimensión física, sensitiva, sino todo lo contrario, la manifestación máxima y plena de su materialidad, su concreción más absoluta y definida: lo aéreo es la plenitud de lo material, o lo que es igual, en el aire, el mundo se adensa como "mundanidad" y se hace incontestablemente real*⁴⁴⁶.

Especialmente, porque tras la elevación, necesariamente llegará la caída. Un desenlace que advierte no sólo de la imposibilidad de la gracia, sino de nuestra vuelta inevitable al *estado normal de las cosas*; en el que ya con los pies en la tierra, el ascenso cobrará su total sentido. Si la tradición cristiana a través de la levitación mostraba aquello que de otra manera quedaba oculto; esto es, el espíritu, sólo el espíritu, por el contrario serán numerosos los artistas contemporáneos que intenten revelar y poner en gravedad aquello ya visible: la Piel en total evidencia. Porque sólo la Piel obtiene un mayor peso; porque sólo la Piel puede sujetarnos física y psíquicamente, pero también, porque sólo la Piel puede sujetar todo nuestro peso

⁴⁴⁴ LE BRETON, (1999). Op. Cit.p.271.

⁴⁴⁵ CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. *Cuerpo, ingravidez y enfermedad*. 1ª ed. Barcelona: Bellaterra, 2013. p.36.

⁴⁴⁶ CRUZ SÁNCHEZ, (2004). Op. Cit.p.155.

corporal.⁴⁴⁷ Por ello, la superficie dérmica será la encargada de procurar ese ascenso; un *ascenso en gravedad* o suspensión; una Piel lacerada, agujereada, atravesada por elementos metálicos que soportarán todo nuestro peso; dejando en evidencia, revelando al mismo tiempo, nuestra debilidad y fortaleza de un yo físico y psíquico en plena sincronía y unicidad.

Una revelación que en el caso del artista estadounidense Roland Loomis, más conocido como **Fakir Musafar** (Aberdeen, 1930), ha sido buscada al modo tradicional, esto es, basándose en ciertas creencias y actividades primitivas. Musafar concibe sus prácticas como un elemento indispensable de su vida, especialmente porque tienen la capacidad de concederle, tal y como él lo llama, *estados de gracia*⁴⁴⁸. Estados alterados en directa relación con la búsqueda de nuevas experiencias por vías tradicionales, donde el cuerpo/espíritu es tomado muy en cuenta, y donde la experiencia dolorosa es transformadora, dando lugar a otros estados, como él mismo apunta, reparadores. Y hablamos de vía tradicional, porque tal y como adelantamos, recupera aquellos rituales y celebraciones primitivas con el mismo sentido en las que éstas se desarrollaban antiguamente. Prácticas relacionadas especialmente con la perforación de la Piel y que como en el caso del festival anual *Thaipusam* o el tan conocido *Chidi Mari* de la India, así como el *Vegetarian Festival* de Tailandia, se siguen practicando en la actualidad.⁴⁴⁹ Experiencias que dejan en evidencia las relaciones existentes entre el dolor, la perforación, la conciencia de la corporalidad y los estados alterados; todo ello, envuelto en un contexto ceremonial religioso en el que participan gran cantidad de devotos avalados por una historia de más de cinco mil años de antigüedad.

⁴⁴⁷ La suspensión debe ser realizada con ayuda de elementos metálicos que atraviesen la Piel y permitan una suspensión correcta. En caso de realizar la suspensión perforando algún músculo o utilizando incorrectamente los ganchos, correríamos el riesgo de desgarro.

⁴⁴⁸ FAKIR MUSAFAR. *SPIRIT+FLESH: THE ENERGY PULL (PART 1)* – *Fakir Rants & Raves* [en línea] BME. 2005. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://news.bme.com/2005/02/25/spiritflesh-the-energy-pull-part-1-fakir-rants-raves/>>.

⁴⁴⁹ Celebraciones que la artista estadounidense Desiree Dolron, (Haarlem, 1963), no dudó en recoger a través de su serie fotográfica *Exaltation* (*Exaltación*), desarrollada entre 1991 y 1999.

DOLRON, Desiree. [en línea] Desiree Dolron. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.desireedolron.com/-/series/4/1>>.

Fig.131. Desiree Dolron.
Exaltation. (1991-1999).



Tradiciones que rescata Musafar para el desarrollo y entendimiento de sus propias prácticas y que entran también en directa relación con el propio sobrenombre con el que es conocido: Fakir Musafar; un personaje real, que como bien explica el artista norteamericano, era un místico persa con el que se siente profundamente relacionado. Su historia cuenta, tal y como la relata el Musafar contemporáneo, que durante 16 años tuvo 12 puñales en pecho y espalda, así como 6 herraduras colgadas de 12 perforaciones en la Piel de hombros y brazos. Siendo ridiculizado por el tipo de prácticas que realizaba, murió porque su mensaje no había sido escuchado. De la misma manera que el místico persa, Musafar siente profundamente que su mensaje y sus prácticas, están íntimamente relacionadas con él como una extensión atemporal de su energía.⁴⁵⁰

Al mismo tiempo y con una mayor cercanía espaciotemporal, también fue conocedor de las ceremonias espirituales realizadas por los nativos indios americanos.⁴⁵¹ Rituales que antiguamente habían sido practicados por estos pueblos en Dakota del Sur; zona en la que Musafar nació y vivió siendo un niño. Ceremonias esenciales de la comunidad Mandam⁴⁵² que Musafar acogerá y realizará personalmente, como es el caso de la llamada *Danza del Sol*⁴⁵³. Práctica en la que

⁴⁵⁰ FAKIR MUSAFAR. *Suspensions & Tensions: Yesterday* [en línea] BME. 2008. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://news.bme.com/wp-content/uploads/2008/09/pubring/fakir/20031115.html>>.

My namesake, the original Fakir Musafar, was a 12th Century Sufi mystic from Meshed, Persia (Iran) who for sixteen years had six daggers embedded in his chest and back plus six horseshoes suspended from twelve permanent piercings in his shoulders and arms. Musafar's message was much the same as mine: one can access the unseen worlds and find the source of being through the body. Legend has it Musafar was ridiculed for his bizarre practices and that he died of a broken heart because his message went unheard. In many ways, I feel the hand of Musafar and the energy of Murugan in what I have been doing for some fifty years. I also feel the Spirit of the Modern Primitive is an extension of that same ancient and timeless energy.

⁴⁵¹ Como el propio Musafar explica, la antigüedad de estas prácticas no está claramente documentada. No hay registros escritos; sólo la existencia de las narraciones orales que datan de finales del año 1700, así como las descripciones de los rituales a través de las pinturas y escritos del inglés George Catlin, realizados tras su convivencia con los nativos americanos a principios del siglo XIX.

Ibid.

⁴⁵² *Mandam* es el nombre de los pueblos de nativos americanos que vivían a lo largo del río Missouri, hoy en día Dakota del Sur.

⁴⁵³ Para más información, véase:

intermitentemente se daban tirones a través de unas cuerdas que estaban unidas a ganchos metálicos previamente utilizados para perforar la Piel del pecho. Acción conocida como *pierce-and-pull* (*atravesar-y-tirar*), así como las suspensiones llamadas *O-Kee-Pa*, y que eran consideradas una parte esencial de los ritos de paso para los jóvenes Mandam.

Fig.132. Fotogramas del documental *Dances Sacred and Profane*, realizada por Mark y Dan Jury. 1985.



Todas estas ceremonias y acciones, fueron conocidas y practicadas por Musafar a una edad muy temprana. Su conocimiento de las mismas le llegó a través de algunos libros, pero también y más importante, por medio de las narraciones que los ancianos nativos le contaban de primera mano. Como él mismo explica en relación a sus primeras experiencias, esto es, a la edad de 12 años:

Pronto aprendí a atar la cuerda a un gancho en la pared y tirar hacia atrás. Me gustó hacer esto, convirtiéndose en una práctica habitual. Cada vez que hacía esto, experimentaba una dulce oleada de energía. En ese momento temprano de mi vida no analicé lo que estaba haciendo o no intenté racionalizarlo. Sólo lo disfruté⁴⁵⁴.

Una manera de disfrutar y acoger este tipo de prácticas en su esencia tradicional que sigue llevando a cabo en la actualidad, razón por la que es conocido como el padre del movimiento *Modern Primitives* (*Primitivo Moderno*). El término fue creado por él mismo en 1967 para describir a *una persona no-tribal que responde a impulsos primigenios y hace algo con su cuerpo*⁴⁵⁵. Una filosofía de vida que se

JURY, Mark y JURY, Dan. *Dances Sacred and Profane*. [Video]. Documental. [en línea] 1987. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rlhbG7MgH_0>.

⁴⁵⁴ FAKIR MUSAFAR, (2005). Op. Cit.

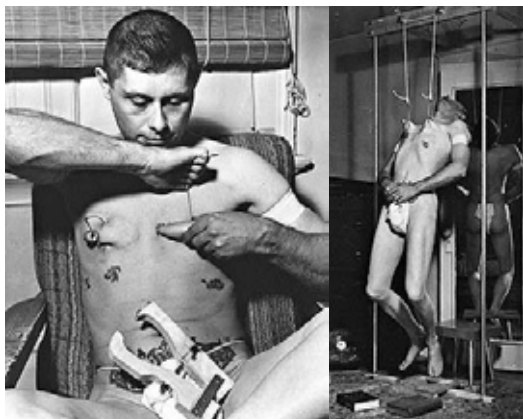
Soon I learned to tie the string to a hook in the wall and pull back against it. I loved doing this and it became a regular practice for me. Every time I did this, I experienced a sweet rush of energy. At this time in my early life, I didn't analyze what I was doing or try to rationalize it. I just enjoyed it.

⁴⁵⁵ Fakir Musafar: *The idea of Modern Primitives / Skin deep*: «Your body belongs to you-play with is»/ Interview with Rebecca McClen Novick, 1992 [en línea] Sterneck. . [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.sterneck.net/ritual/fakir-musafar-modern-primitives/index.php>>.

"Modern primitive" is a term I thought I had coined in 1967 [...] to describe a non-tribal person who responds to primal urges and does something with the body

apoya en una búsqueda constante de sí mismo a través de ciertos impulsos, como él denomina primigenios, para su exploración corporal y espiritual. De esta manera, siguiendo las prácticas de estas culturas ancestrales, intenta conseguir experiencias transformadoras, de éxtasis, donde su corporalidad quede separada de su conciencia y dónde ésta última, siendo totalmente libre, le permita un tipo de metamorfosis, de cambio; un renacimiento que sólo puede darle su Piel.

Fig.133. Fakir Musafar. Imágenes de la primera suspensión O-Kee-Pa. 1963.



En 1963 realizó su primera suspensión *O-Kee-Pa*, la cual llevaba preparando un año, después de encontrar casualmente en uno de sus viajes a Japón, el libro original de George Catlin sobre la comunidad Mandam⁴⁵⁶. Para ello, perforó sus senos con un dispositivo casero creado para la ocasión y enrolló cables metálicos a través de las aberturas que posteriormente permitirían la suspensión. Como primer intento y al encontrarse absolutamente sólo, tuvo que ayudarse de libros que bajo sus pies le permitieron suspenderse poco a poco. Suspensión que consiguió con una duración de casi 4 minutos. Y aunque volvió a intentarlo en 1964, se dio cuenta de que no podía seguir realizando la suspensión en solitario. Necesitaba de un *Ka-See-Ka*⁴⁵⁷; el nombre Mandam que denomina a un guía; el encargado de velar por aquel que va a someterse a estas prácticas, normalmente de mayor edad y con experiencia. Algo que conseguiría finalmente en 1967 tras conocer a Davy Jones, un tatuador que compartía sus mismas ideas y que le ayudó a realizar la tercera suspensión. En esta ocasión consiguió mantenerse elevado 20 minutos, en los que como bien relata, pudo encontrar una brillante luz blanca con la que mantuvo una conversación telepática:

La Luz me dijo que tenía que regresar a mi cuerpo y trabajar a través de él hasta que terminara mi tarea. ¿Qué tarea? [...] La experiencia fue verdaderamente "transformadora". Mi vida fue muy diferente a partir de aquel día. Era una batería con la "Carga Completa"

⁴⁵⁶ El libro de George Catlin al que se refiere es *O-Kee-Pa: A Religious Ceremony; And other Customs of the Mandan*, publicado por primera vez en 1867 por Trubner & Co., Londres.

Para más información, véase:

CATLIN, George. *O-Kee-Pa: A Religious Ceremony; And other Customs of the Mandan*. [en línea] 1ª ed. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co., 1867. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://archive.org/stream/okeepareligiousc00catl#page/n117/mode/2up>>.

⁴⁵⁷ FAKIR MUSAFAR, (2008). Op. Cit.

[...] *Mi mente estaba ultra clara y todas mis funciones físicas parecían haber sido mejoradas. [...] Treinta y siete años después, la luz sigue ahí justo por encima de mi cabeza. Es mi guía, mi gurú, mi protector y mi benefactor para todo lo que necesito para terminar mi tarea*⁴⁵⁸.

Fig.134.
(Superior-izquierda).
Páginas del libro de
George Catlin, *O-Kee-Pa:
A Religious Ceremony;
And other Customs of
the Mandan*, publicado
en 1867. Imágenes que
ilustran la realización de
suspensiones O-Kee-Pa.



Fig.135.
(Superior-derecha).
Fotografía a color de
la performance realizada
en London Torture Garden,
Londres, Reino Unido. Fakir
Musafar y Cleo Dubois. 2007.



Fig.136. (Inferior). Fotografías a
color realizadas por el fotógrafo
Mike Koozmin durante una
suspensión.

Durante todos estos años hemos podido ver a Musafar utilizando corsés que oprimían su cintura⁴⁵⁹; le hemos visto tendido sobre camas de pinchos afilados; ha utilizado pinzas que oprimían su piel; ha sido marcado dérmicamente por la presión ejercida sobre su superficie corporal con piezas de cristal en el uso de la catación⁴⁶⁰; ha oprimido sus mamas con ayuda de gatos metálicos; ha realizado perforaciones y retorcimientos increíblemente complicados a lo largo y ancho de su Piel. Lleva más

⁴⁵⁸ Ibid.

The Light told me I had to return to my body and work through it until my task was finished. What task? [...] The experience was truly "transformative". My life was markedly different from that day forward. I was a battery on "Full Charge" [...] My mind was ultra clear and all my physical functions seemed to have been enhanced. [...] Thirty-seven years later, the Light is still there just above my head. It's my guide, my guru, my protector and my benefactor for everything I need to finish my task.

⁴⁵⁹ La creación del corsé se remonta al Renacimiento, siendo utilizado hasta principios del siglo XX. Como bien explica Sandra Martínez Rossi, *fue usado como afirmación del ideal de belleza femenina, pero al mismo tiempo, simbolizaba la negación de la sexualidad y la reafirmación de la moralidad imperante, ya que, en Gran Bretaña hasta avanzado el siglo XIX llegó a convertirse en un instrumento de manipulación corporal que establecía diferencias sociales y morales entre las mujeres.*

MARTÍNEZ ROSSI, (2008). Op. Cit.p.189.

Tal y como expusimos anteriormente, Sandra Martínez Rossi defendió su tesis doctoral en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada en el año 2008. Posteriormente, en el año 2011, sería publicada como libro bajo el mismo título. Aunque conocemos ambos textos, hemos preferido utilizar la tesis doctoral como referencia.

⁴⁶⁰ Esta práctica se refiere al uso de vacíos sobre la piel con ayuda de frascos de cristal previamente calentados.

de 60 años con estas prácticas y ha modificado su superficie dérmica en pos de una búsqueda exhaustiva de sí mismo y de su trascendencia.⁴⁶¹

Fig.137. (Superior). Fakir Musafar. *Diecinueve pulgadas*.1959.

Fig. 138. (Inferior). Musafar tendido sobre una cama de clavos y mientras le golpean con un mazo para romper los bloques de piedra sobre su espalda. Reno, Nevada. Estados Unidos. 1977.



La Piel, como elemento primordial sobre el que ejercer presión y modificación, es lo que le ha permitido seguir este camino, en el que entiende que nuestra fisicidad está en continuo tránsito, en plena conexión con la exploración obtenida a través de las emociones, del espíritu y de la energía. Sus estados alterados le hablan de sí mismo, de cómo sentir y percibir el mundo, donde el ejercicio doloroso de horadar la Piel se convierte en un proceso controlado que le propicia situaciones de autoconocimiento y estados espirituales completos. Porque todas sus prácticas exigen un absoluto despliegue de todos los sentidos; momentos de autoconocimiento psíquico y físico que readaptan su manera de entender el mundo. Ya que como él mismo explica:

*Cuando haces un “tirón de energía”, manipulas y reorganizas las conexiones entre cuerpo y espíritu. Seguro que hay cambios físicos y químicos como la liberación de opiáceos naturales, las endorfinas. Pero hay más que eso. Al principio hay un dulce ajeteo, euforia. [...] Pero si la tensión se prolonga, en sintonía con una fuerte intención chamánica, entonces puede haber visiones intensas, curación, viajes a mundos invisibles, llegar al centro y tocar el vacío*⁴⁶².

⁴⁶¹ Fakir Musafar. *My 60 Years of Body Play*. [Video]. [en línea] . [en línea] 2012. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=0RtV0vDZP7M>>.

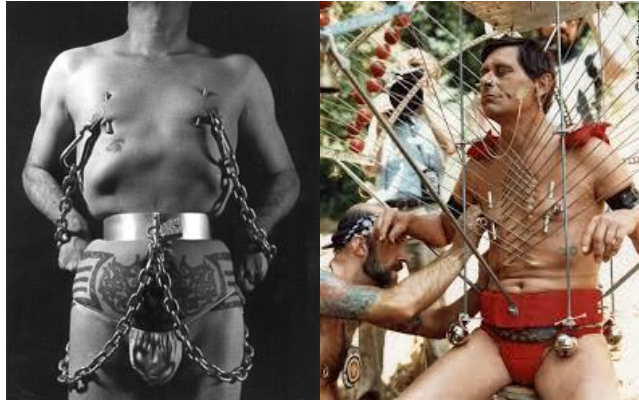
⁴⁶² FAKIR MUSAFAR, (2005). Op. Cit.

When one does an “energy pull”, one is manipulating and rearranging the connections between body and spirit. Sure there are physical and chemical changes like the release of the body’s natural opiates, the endorphins. But there is more to it than that. At first there is the sweet rush, euphoria. [...] But if the pull is prolonged, in concert with strong shamanic intent, there can also be intense visions, healing, travels to unseen worlds, going to core and touching the void.

Un vacío o un centro cuyo sentido, tras ser alcanzado, le procura una reafirmación de sí mismo; de su Yo-Piel.

Fig.139. (Izquierda). Fakir Musafar. *Encadenado*.1978.

Fig. 140. (Derecha). Fakir Musafar durante la grabación del documental *Dances Sacred and Profane*, realizada por Mark y Dan Jury.1985.



Experiencias que le proporcionan una manera particular de estar en el mundo y que necesitan ser compartidas, de la misma manera que tradicionalmente relacionaban a toda una comunidad. Por ello, en el año 1992 creó la revista *Body Play*⁴⁶³, donde prácticamente todas aquellas modificaciones relacionadas con la Piel aparecían con extensa información; tatuajes, *piercings*, suspensiones, uso de corsés. En aquellos momentos existía un claro auge en el uso de este tipo de prácticas, muchos querían utilizarlas, pero apenas existía información, o por lo menos, era de difícil acceso. De ahí, que *Body Play* se convirtiera en un referente importante, además de proporcionar a Musafar otro de los términos con los que referirse a este tipo de modificaciones, ya que *body play (juego corporal)*, comportaba una manera de hacer evidente el sentido de sus experiencias, así como su principal consigna: *Tu cuerpo te pertenece – juega con él*⁴⁶⁴, desde el que estimular o impulsar el empoderamiento del individuo fuera de las actividades establecidas o normalizadas. Un juego que le ha llevado al establecimiento de su propia escuela, fundada y dirigida por él en la ciudad de San Francisco, que proporciona la formación especializada en la práctica del *piercing* y la escarificación. Todo ello, con ayuda de otros profesionales, donde predomina como base esencial del aprendizaje su propia filosofía; el enfoque humano, sensible y chamánico⁴⁶⁵; el juego como manera de

⁴⁶³ La revista fue creada en el año 1992 y se mantuvieron sus publicaciones hasta el año 1999. Para más información, véase:

Body Play. Fakir Musafar's Amazing Non-Fiction Photo Magazine [en línea] *Body Play*. . [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.bodyplay.com/bodyplay/index.htm>>.

⁴⁶⁴ «Fakir Musafar: The idea of Modern Primitives / Skin deep: «Your body belongs to you-play with is»/ Interview with Rebecca McClen Novick, 1992», ([sin fecha]). Op. Cit.

⁴⁶⁵ Tal y como expone Mircea Eliade en su estudio *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (1951), para poder hablar de chamanismo o de chamán, es necesaria la existencia de experiencias extáticas que permitan trascender la condición humana, ya que el chamán es *el especialista de un trance durante el cual su alma se cree abandona el cuerpo para emprender ascensiones al Cielo o descendimientos al Infierno*. Al mismo tiempo, apunta: *Designaremos con el término 'chamanismo' todas las prácticas mediante las cuales pueden conseguir los humanos el poder sobrenatural, la utilización de este poder para el bien o para el mal y todos los conceptos o las creencias relacionados con tales poderes*. La definición es cómoda y permite reunir gran número de fenómenos bastante dispares.

explorar la unión de nuestra parte más terrenal y espiritual; así como el conocimiento de los propios límites, tanto físicos como psíquicos. Una manera de entender la superficie dérmica como un regalo propio de cada individuo, sobre el que ejercer modificación según unas pautas singulares elegidas de manera personal.

Sin embargo, si bien Musafar entiende y experimenta la modificación a través de su Piel con un carácter tradicional o primitivo, también podemos encontrar similares experiencias con un sentido totalmente diferente. Claro ejemplo de ello lo tenemos con el artista chipriota **Stelarc**⁴⁶⁶ (Limassol, 1946). Precisamente un artista criticado por el mismo Musafar por el uso tan distinto del propio que ha hecho de este tipo de prácticas rituales:

*Lo que pienso que Stelarc no comprende es que... hemos alcanzado el punto en el que podemos sintetizar magia, tecnología y ciencia. Cuando escuchas los balbuceos de los mejores físicos contemporáneos, tienes la impresión de que suenan igual que los alquimistas de antaño*⁴⁶⁷.

La manera en que ambos artistas utilizan este tipo de prácticas está muy alejada en principio, ya que para Musafar existe una clara importancia de la Piel, así como de aquellas sensaciones y experiencias que ésta es capaz de proporcionarle como vía de conocimiento de sí mismo. Para Stelarc, sin embargo, se trata de reconocer la corporalidad como obsoleta, necesita superar los límites corporales a través o con ayuda de la tecnología, aunque al mismo tiempo, tal y como veremos, no por ello la Piel es minusvalorada.

De manera general en ambos artistas, la Piel y sus límites constituyen el eje importante de sus prácticas. Musafar experimenta la liminalidad a través de la transformación del dolor para dar como resultado, como él mismo apuntaba, a un cierto estado reparador, donde los límites dérmicos son reafirmados. En el caso de Stelarc, sin embargo, su objetivo tiene como finalidad romper esos límites con intención de borrarlos. Y aunque aparentemente puede parecer que Stelarc quiere librarse de la Piel, también es cierto que es absolutamente consciente de que esos límites corporales están ahí, todavía no están superados y por tanto, la Piel constituye el elemento primordial con el que trabajar. De esta manera, en su empeño por

Definición amplia donde podemos situar claramente a Musafar; como un chamán contemporáneo cuyas experiencias personales extáticas, de tipo mágico o espiritual a lo largo de los años, son utilizadas como base fundamental no sólo de su modo de vida, sino también, como un conocimiento para ser transmitido y compartido con un otro, especialmente a través de las actividades y relaciones que se desarrollan en su escuela.

ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. pp.12 y 290.

⁴⁶⁶ Su verdadero nombre es Stelios Arcadiou y aunque nació en Chipre, vive y trabaja en Australia.

⁴⁶⁷ DERY, Mark. *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*. 1ª ed. Madrid: Siruela, 1998. p.191.

demostrar que la Piel debe ser traspasada, borrada o directamente superada a través de prótesis o artefactos tecnológicos, lo que consigue es precisamente darle un mayor estatuto, puesto que necesita de ella para poder trascenderla. Aunque de manera general en sus escritos nos habla de ir más allá de lo físico o lo biológico, en realidad la verdadera importancia reside en aquello que quiere superar. Algo que confirmarnos cuando Stelarc expresa: *La solución para modificar el cuerpo no se encuentra en su estructura interna, sino simplemente en su superficie. La solución NO ESTÁ MÁS QUE EN LA PROFUNDIDAD DE LA PIEL*⁴⁶⁸. En su pretensión de trasladar la Piel a la titularidad de la cosa, de objeto fuera de un yo, es precisamente en el uso principal de ésta que consigue lo contrario; reafirmarse en sujeto; sujeto que piensa y siente. Por ello, cuando Stelarc intenta amplificar los sentidos, cuando rompe o hiere la Piel para extender sus límites añadiendo dispositivos que mejoren o incrementen la experiencia, no es que la corporalidad esté obsoleta y deba desaparecer, sino que está siendo mejorada para proporcionarle la capacidad de ser más humano; y esto implica precisamente ser más terrenal, más físico, más vulnerable.

Si bien trataremos a Stelarc más adelante⁴⁶⁹, nos gustaría considerar en este punto sus primeros trabajos en los que realizaba suspensiones. Desde el año 1976 hasta 1988 realizó un total de 25, todas ellas con una duración promedio de unos 20 minutos, donde como él mismo apunta, *la piel estirada es una especie de paisaje gravitacional*⁴⁷⁰, que retomando a Pedro A. Cruz Sánchez, reitera en la idea de un ascenso en gravedad, en la reafirmación de su fisicidad, de su peso corporal. Una experiencia que le mantiene en suspenso, donde inevitablemente siente, pero sin embargo, lo hace de manera muy diferente al estado habitual. Su Piel es la encargada de suspenderle física y psíquicamente, que siguiendo al propio Stelarc:

[Como] *una dolorosa experiencia colapsa la conveniente distinción entre la mente y el cuerpo. Cuando estás abrumado por el dolor, te percibes y experimentas a ti mismo como un cuerpo físico, en lugar de un yo que piensa y evalúa objetivamente de alguna manera desconectada y objetivada*⁴⁷¹.

Así, encontramos *Event For Stretched Skin No.4 (Evento para Piel Estirada N°4)*, realizada en Munich en 1977; o *Sitting/Swaying: Event For Rock Suspension*

⁴⁶⁸ STELARC. *Earlier Statements* [en línea] Stelarc. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016 b]. Disponible en: <<http://stelarc.org/?catID=20317>>.

The solution to modifying the body is not to be found in its internal structure, but lies simply on its surface. THE SOLUTION IS NO MORE THAN SKIN DEEP.

Las mayúsculas forman parte del énfasis ofrecido por el propio artista.

⁴⁶⁹ Para más información, véase: 5.1. *Dermocartografía de la exterioridad*.

⁴⁷⁰ STELARC. *Suspensions* [en línea] Stelarc. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016 e]. Disponible en: <<http://stelarc.org/?catID=20316>>.

The stretched skin is a kind of gravitational landscape

⁴⁷¹ Ibid.

[...] *a painful experience does collapse the convenient distinction between the mind and body. When overwhelmed with pain you perceive and experience yourself as a physical body, rather than a self that thinks and objectively evaluates in some kind of disconnected and objectified.*

(Sentado/balanceándose: Evento para piedras suspendidas) llevada a cabo en Tokio, en 1980.

Fig. 141. Stelarc. *Event For Stretched Skin n°4*. Art Academy, Múnich, Alemania. 1977. Fotografías realizadas por Harold Rumpf.



En el primer caso, la suspensión se realizó de manera vertical y cabeza abajo, en el segundo, cada gancho metálico que atravesaba su Piel mantenía al otro extremo una piedra que permitía la compensación de todo su peso. Un total de 18 piedras equilibraban en *gravedad* a un Stelarc con las piernas cruzadas en el aire como si estuviese sentado plácidamente. Y decimos plácidamente porque en ningún momento a lo largo de sus suspensiones existe ningún gesto que nos indique la existencia de dolor. De hecho, él mismo expone que se mantiene en un espacio indeterminado:

*Suspendido y estresado, el cuerpo anónimo realiza su obsolescencia. La ansiedad, la incertidumbre que acompaña a la sensación de ser vulnerable [...] Un cuerpo anestesiado y pacificado que es obsoleto, pero aún no se ha extinguido. Eso que tiene deseos, pero no los expresa. Eso que siente dolor, pero permanece en silencio y estoico. Un cuerpo que ni piensa ni muestra emociones*⁴⁷².

Fig.142. Stelarc. *Sitting/Swaying: Event For Rock Suspension*. Galería Tamura, Tokio, Japón. 1980. Fotografía realizada por Kenji Nozawa.



⁴⁷² Ibid.

Suspended and in stress the anonymous body realises its obsolescence. The anxiety, the uncertainty that accompanies the feeling of being vulnerable [...] An anesthetized and pacified body that is obsolete but not yet extinct. That has desires but does not express them. That feels pain but remains silent and stoic. A body that neither thinks nor shows emotions.

No muestra emociones, intenta no evidenciar el dolor u otras sensaciones, pero éstas, obviamente, siguen estando ahí; aunque intente ocultarlas, no tiene la capacidad para librarse de ellas. Experiencias que aparecen acentuadas en el momento en el que en muchas de sus suspensiones, como es el caso de *Sitting/Swaying: Event For Rock Suspension*, utiliza medios técnicos que amplifican el sonido de su corazón, de su respiración, así como de los movimientos y contracciones musculares mientras queda suspendido.⁴⁷³ La Piel, de esta manera, está más que presente, absolutamente visible en su total materialidad, y la ampliación de su experiencia física queda reafirmada aun cuando no quiere dar muestras de la misma. Un Stelarc atravesado por la experiencia, en total gravedad y sin escapatoria, donde puede sentir todo el peso de lo corporal, de toda su fisicidad, aportando una mayor consciencia de sí mismo.

Fig.143. (Izquierda). Stelarc. *Street Suspension: East 11th Street*. Nueva York, Estados Unidos. 1984.

Fig.144. (Derecha). Stelarc. *City Suspension*. Teatro Real de Copenhague, Dinamarca. 1984.



De esta manera, aunque para él la obsolescencia corporal existe, no borra los límites, sino que los afianza y complementa con la parte más física y evidente; la Piel. Por lo tanto, su idea principal de borrar la Piel en realidad no hace referencia a que deba ser eliminada, sino a que es necesario un borramiento de su esencia biológica o natural con intención de aumentar sus capacidades y por tanto, reinstalándola en su forma renovada, haciéndola más evidente si cabe, así como imprescindible. De esta manera, retomando su declaración ya expuesta: *LA SOLUCIÓN NO ES MÁS QUE LA PROFUNDA PIEL*⁴⁷⁴, propone que la manera en que se podría ampliar y por tanto, conseguir un mejor y más adaptado funcionamiento de todo nuestro organismo, sería trabajar en una Piel de tipo sintético que *podiera absorber oxígeno directamente a*

⁴⁷³ Ninguna de sus suspensiones fue pensada para albergar público, de ahí que la documentación principal sea fotografía y video. Algo que dificulta la comprensión de aquellos elementos como la ampliación del sonido de la experiencia física antes mencionada. Nadie, exceptuando aquellos que debían ayudarlo en su proceso de suspensión, pudieron disfrutar y compartir in situ el momento en cuestión. Sólo en 5 de ellas, por haber sido realizadas en lugares públicos contaron inevitablemente con una cierta audiencia. Varios de los casos fueron *Street suspension (suspensión en la calle)* realizada en 1984 a través de poleas por un cable conectado entre dos edificios de la East 11th Street de Nueva York; así como *City Suspension (Suspensión en la ciudad)* realizada en Copenhague, en el año 1985, con ayuda de una grúa.

⁴⁷⁴ STELARC, ([sin fecha]). Op. Cit.

LA SOLUCIÓN NO ES MÁS QUE LA PROFUNDA PIEL.

THE SOLUTION IS NO MORE THAN SKIN DEEP.

Las mayúsculas forman parte del énfasis ofrecido por el propio artista.

*través de sus poros y convertir eficientemente la luz en nutrientes químicos*⁴⁷⁵. Tomando en cuenta estos parámetros, es evidente al mismo tiempo, que la división cartesiana mente/cuerpo para él no tiene sentido, ya que:

*Cuando hablo del cuerpo, entiendo esta entidad fisiológica, como fenomenológica, cerebral, no como algo que esté dividido en una mente y un cerebro, o en un cuerpo y un alma. [...] No tiene sentido separar la actividad física del cuerpo, de su capacidad operativa, de la actividad mental*⁴⁷⁶.

Por lo que sólo trata de romper la superficie corporal para expandir sus límites y adaptarlos a través de prótesis o elementos que signifiquen un mejoramiento funcional, ya que *La superficie de la piel una vez fue el principio del mundo y al mismo tiempo el límite del yo. Pero ahora, expandida y perforada por la tecnología ya no es una superficie suave y sensible [...] Como interfaz, la piel no está actualizada*⁴⁷⁷. Con esto, Stelarc pone de manifiesto la importancia de la Piel al tener en cuenta las múltiples capacidades o posibilidades que puede llegar a tener.

Una Piel que no está actualizada, tal y como expone el propio artista, y cuyo objetivo de ampliarla queda patente no sólo con las suspensiones realizadas hasta 1988, sino también cuando en 2012 volvió a suspenderse con ayuda de 16 ganchos metálicos en la galería Scott Livesey de Melbourne. Tras 24 años sin realizar este tipo de prácticas explicaba que *No se trata de hacer 'otra suspensión', no se trata de 'suspender de nuevo'. [...] La piel ha sido siempre un lugar para la expansión y la investigación, y continúa siéndolo, aunque de diferentes maneras*⁴⁷⁸.

⁴⁷⁵ Ibid.

Los desarrollos futuros se producirán con un cambio de piel. Si pudiéramos diseñar una PIEL SINTÉTICA la cual pudiera obasorber oxígeno directamente a través de sus poros y pudiera convertir eficientemente la luz en nutrientes químicos, podríamos rediseñar radicalmente el cuerpo, eliminando muchos de sus sistemas redundantes y órganos que funcionan mal – minimizando la acumulación de toxinas en su química orgánica.

Future developments will occur with a change of skin. If we could engineer a SYNTHETIC SKIN which could absorb oxygen directly through its pores and could efficiently convert light into chemical nutrients, we could radically redesign the body, eliminating many of its redundant systems and malfunctioning organs - minimising toxin build-up in its chemistry.

⁴⁷⁶ AMORÓS BLASCO, Lorena. "Anexo IV. Algunas respuestas de Stelarc a Francesca Alfano Miglietti (FAM) y a Antonio Caronia, 1997". En: *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. 1ª ed. Murcia: Cendeac, 2005b. pp. 288-295. 2005. pp.289 y 295.

⁴⁷⁷ Stelarc: *Fraktales Fleisch* [en línea] Sterneck. . [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.sterneck.net/ritual/stelarc-fleisch/index.php>>.

Als Oberfläche war Haut einst der Anfang der Welt und simultan dazu die Begrenzung des Selbst. Aber jetzt, gedehnt, durchlöchert und penetriert von Technologie, ist die Haut nicht mehr die weiche und empfindsame Oberfläche einer Stelle oder einer Fläche. [...] Als Schnittstelle ist die Haut veraltet.

⁴⁷⁸ CRAWFORD, Ashley. "Stelarc". *Art Monthly Australia*. vol. 248, pp. 10-11. 2012. p.11.

It is not about doing 'another suspension', not about 'suspending again'. [...] The skin has always been a site for stretching and interrogation and continues to be, albeit in differing ways.

Que conozcamos públicamente no ha vuelto a realizar ninguna otra suspensión, aunque en su página web podemos encontrar otras dos realizadas posteriormente pero en las que él mismo no estuvo suspendido. Nos referimos a *Spinning/Brething: Event for multiple suspensions (Rotación/Respiración: Evento para múltiples suspensiones)*, realizada en Oslo en 2012. En ella se suspendieron durante 21 minutos 5 personas en posición vertical, amplificando su respiración por micrófonos inalámbricos colocados en las mejillas, mientras se retransmitía vía internet en tiempo real.

Sin embargo aunque la Piel es reafirmada, a Stelarc sólo le interesa reconocerla desde su carácter más funcional. De ahí que Musafar critique duramente su trabajo, ya que cuando Stelarc es suspendido no tiene en cuenta, o por lo menos, no da la importancia fundamental a las relaciones esenciales y directas que se establecen en la interconexión del espacio más físico y más psíquico del individuo. En definitiva, deja de lado la posibilidad de renovación, de llegar a conseguir nuevos estados o espacios de sentido. Sin embargo, el hecho de que no le de importancia o minimice su repercusión no significa, tal y como sabemos con seguridad, que este tipo de actividades no procuren de manera incuestionable cambios y transformaciones –por pequeños que sean- en ambos niveles.

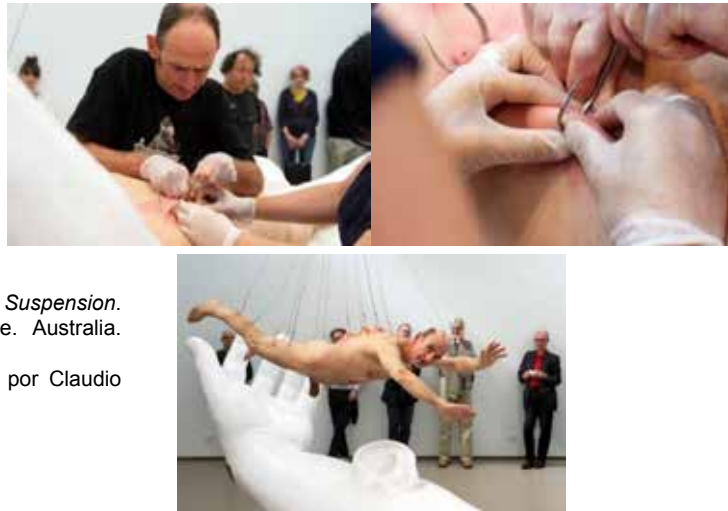


Fig.145. Stelarc. *Ear on Arm Suspension*. Galería Scott Livesey, Melbourne. Australia. 2012. Fotografías del evento realizadas por Claudio Oyarce.

Aunque desde los años 80, hemos asistido a un aumento de este tipo de prácticas, en sus diferentes variantes como parte del ámbito catalogado como *modificación corporal*, podemos decir que todavía están apartadas de la normalidad social. Si actualmente los tatuajes o los *piercings* han sido absorbidos en gran medida por la sociedad de consumo, y en muchos casos comportan una homogeneidad social aceptada, la suspensión sigue estando en un espacio fronterizo en el que no existe tal reconocimiento. Algo que por otro lado, permite una subjetivación y singularización específica, fuera de los márgenes estipulados. Como acción individual y social -ya que es practicada en grupos o comunidades relacionadas con la

STELARC. *Spinning / Breathing: Event for multiple suspensions* [en línea] Stelarc. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016 d]. Disponible en: <<http://stelarc.org/?catID=20328>>.

Otra de las suspensiones es *Shadow suspensión* (Suspensión de la sombra), realizada en 2013 en Dallas. Fueron suspendidas 6 personas horizontalmente y boca arriba formando una estructura hexagonal. Durante 23 minutos y con el sonido amplificado, los individuos suspendidos, subían, bajaban y giraban mientras su sombra podía ser contemplada en la pared.

STELARC. *Shadow suspension. Stelarc & Havve Fjell* [en línea] Stelarc. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016 c]. Disponible en: <<http://stelarc.org/?catID=20342>>.

Para más información, véase:

Stelarc. *Shadow suspension*. [Vídeo]. [en línea]. [en línea] 2013. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=QsLmEEYDeMo>>.

modificación- es un espacio en el que procurar el sentimiento de estar vivo, especialmente porque el dolor es una parte que no puede ser excluida en este tipo de prácticas. Como ya habíamos apuntado anteriormente acerca de ello, el dolor perturba nuestro contexto social porque es un elemento que nos aparta de nuestra cotidianidad; desestabiliza al sujeto física y psíquicamente transformándolo -ya que el dolor tiene un sentido para aquel que lo sufre- especialmente porque es elegido y tolerado de manera transitoria. Por ello, en el ámbito de la *modificación corporal*, no se utiliza anestesia, el dolor es necesario y forma parte del proceso de modificación, en el que detenta un significado compartido por la comunidad, manteniéndola unida y procurando un sentido de pertenencia en el que *el significado colectivo asignado al dolor, y las manifestaciones ritualizadas que lo expresan a los demás*, tal y como expresa acertadamente Le Breton, *son recursos simbólicos que permiten al hombre seguir siendo dueño de su destino*⁴⁷⁹.

Fig.146. The Sinner Team. Fotografías de suspensiones en diferentes posturas y puntos de perforación.



Sólo tenemos que observar las suspensiones del colectivo ruso **The Sinner Team**, donde la Piel y el dolor, como elementos totalmente maleables, ofrecen la vía perfecta para alcanzar un estado absoluto de renovación; una autoafirmación del Yo-Piel. Si las comunidades de *modificación corporal*, en términos generales, utilizan la suspensión tal y como hemos venido tratándola hasta el momento, -esto es, una vez la perforación de la Piel es adecuada, el individuo es elevado progresivamente desde el suelo u otra superficie en la que esté apoyado-⁴⁸⁰ este colectivo dará un paso más

⁴⁷⁹ LE BRETON, (1999). Op. Cit.p.133.

⁴⁸⁰ En términos generales, la suspensión puede realizarse en diferentes posturas, así como la perforación de los ganchos pueden darse en una zona u otra de la Piel. Como hemos visto con Stelarc en sus primeras suspensiones, las perforaciones eran realizadas desde la zona de los gemelos hasta el pecho, elevándose en posición vertical y boca abajo. Pero también es posible considerar el mismo espacio de Piel y que la suspensión se realice en otra postura totalmente diferente. De la misma manera y en

allá al añadir nuevas premisas a sus prácticas. Ya que aunque realizan la suspensión según estas mismas pautas, también utilizan la perforación de su Piel para hacer *salto base*⁴⁸¹ y *puenting*⁴⁸². De tal manera, que el arnés de seguridad, utilizado tradicionalmente en este tipo de actividades, es reemplazado por el anclaje de ganchos metálicos en la superficie dérmica del mismo modo que en las suspensiones, llegando a trabajar con caídas libres de hasta 170 metros donde el único elemento de sujeción, por tanto, es dado por su propia Piel.



Fig.147. (Superior). The Sinner Team. Fotografías realizadas durante las suspensiones del colectivo en 2012.



Fig.148. (Inferior). The Sinner Team. Fotogramas extraídos del vídeo que documenta una caída libre de 170 m. realizada desde lo alto de un acantilado en Ucrania. 2013.



Sus fundadores, Stanislav Aksenov y su esposa Elena, junto con otros componentes, como Max Yampolskiy, Alexander Golodni, Leonid Porulin y Vladimir

términos generales, la suspensión puede darse de manera estática o dinámica. Si consideramos el primer tipo, tal y como expresa el término, el individuo permanecerá estático, sin movimiento. En el segundo caso, sin embargo, el sujeto puede realizar ciertos movimientos, según le permita el tipo de suspensión, sin necesidad de imponerse un estado fijo o inmóvil. En cualquiera de los casos, es decisión del propio individuo realizar la suspensión de una manera u otra.

⁴⁸¹ Hace referencia a un tipo de paracaidismo, sin embargo, a diferencia del tradicional cuyo salto se realiza desde algún tipo de aeroplano con ayuda de un paracaídas previamente anclado al individuo con arnés, en este caso, el salto es efectuado desde un lugar fijo.

⁴⁸² Término anglosajón que hace referencia al salto desde un lugar fijo en el que el individuo ha sido previamente anclado a éste con un arnés y una cuerda elástica. De esta manera, al realizar el salto, la cuerda se extiende contrarrestando la gravedad y provocando que una vez se haya completado la caída hasta la máxima extensión, el individuo ascienda y descienda poco a poco disminuyendo la energía.

Varankin, entre otros, comenzaron con estas prácticas en el año 2010,⁴⁸³ y como ellos mismos exponen, este tipo de actividades les permiten superar el miedo y el dolor, accediendo a una liberación tanto física como psíquica, posibilitando un conocimiento de sus límites, así como de los límites de los otros. El colectivo registra todas sus actividades a través de vídeo y fotografías, de ahí que podamos disfrutar de imágenes como las contenidas en sus documentales *The birth*⁴⁸⁴ (*El nacimiento*) realizado en 2011, *The Challenge*⁴⁸⁵ (*El Desafío*), de 2012 o en muchos de sus vídeos en los que recogen el proceso completo de cada salto, como *Suspension BASE development*⁴⁸⁶ (*Desarrollo de la suspensión BASE*), del año 2014. Imágenes espectaculares donde ponen en suspenso momentáneamente los espacios preconcebidos de su imagen corporal, ofreciendo un espectáculo impactante para el que mira y una liberación para el que lo realiza.

Fig.149. The Sinner Team.
Fotogramas extraídos del vídeo *Suspension BASE development*, realizado en Moscú. 2014.



En este caso, no sólo utilizan una práctica establecida en los márgenes -como es el caso de la suspensión-, sino que además, es hibridada con actividades denominadas *de riesgo* o *extremas*, donde por definición la integridad física de aquél que las practica es puesta en peligro. The Sinner Team, de la misma manera que aquellos que realizan este tipo de actividades, tienen una percepción positiva del riesgo; lo asumen y superan de manera personal, creando una gran satisfacción emocional. Estas experiencias transformadoras ofrecen nuevas realidades para el individuo, porque le obliga a sentir y tocar de cerca la muerte. De este modo, el riesgo al que se enfrentan los componentes de The Sinner Team les impone sentirse al mismo tiempo mucho más cerca la vida; reapropiándose de sí mismos y garantizando una forma más intensa y renovada de vivir y sentir. Porque, recordemos, siguiendo a Le Breton:

⁴⁸³ En el año 2008 ya realizaban suspensiones a la manera *tradicional*. En el año 2010 comenzaron a hibridar éstas con el *puenting* y más tarde, en el año 2013 con el *salto base*.

⁴⁸⁴ *Free Fall Suspension. The Birth. (Trailer #1)*. [Vídeo]. [en línea]. [en línea] 2011. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/35088663>>.

⁴⁸⁵ *The Challenge (Trailer #1)*. [Vídeo]. [en línea]. [en línea] 2012. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/42782478>>.

⁴⁸⁶ *Suspension BASE development*. [Vídeo]. [en línea]. [en línea] 2014. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/105888058>>.

*Abolir la facultad de sufrir sería abolir su condición humana. La fantasía de una supresión radical del dolor [...] es una imaginación de muerte, [...] Al eliminar la sensibilidad al sufrimiento, también se insensibiliza el juego de los sentidos, se suspende la relación con el mundo*⁴⁸⁷.

Una relación personal con el mundo que necesita del dolor, de la Piel y su modificación, como elementos indispensables para sentirse único y con libertad de decisión.

Ante esto, no nos sorprende que David Le Breton entienda el dolor, en el trabajo del artista francés **Lukas Zpira**⁴⁸⁸ (Avignon, 1966), como una *llamada a la vida, un anti-suicidio*⁴⁸⁹, que pone en juego la búsqueda de sí mismo a través de la exposición y sujeción de su Piel. Zpira utiliza la suspensión y el dolor siendo consciente de las capacidades de transformación que puede llegar a conseguir. De ahí, que afirme que la suspensión es *una forma ritual, un rito de elevación y de conocimiento de nuestros sentimientos y posibilidades físicas. Hay algo de dolor – pero es manejable- y permite una transcendencia*⁴⁹⁰. Aunque trataremos a Zpira en el siguiente subepígrafe, nos parecía relevante resaltar su trabajo específico con las suspensiones, especialmente por la importancia extrema que le da a la Piel en plena hibridación con las nuevas tecnologías.

Comenzó su andadura artística en 1992 como parte del colectivo artístico ADADA en Francia, donde sus trabajos estaban relacionados con el arte más tradicional como el dibujo, la escultura o la fotografía. Cuatro años más tarde, en 1996 abandonará el colectivo al percatarse tal y como él mismo expresa; *mi trabajo era, sobre todo, conceptual y no se podía expresar a través de un único medio*⁴⁹¹, siendo consciente de que el verdadero núcleo para su trabajo era su Piel. Lo que le llevó ese mismo año a la creación de un negocio en la ciudad de Aviñón, llamado *Body-Art*

⁴⁸⁷ LE BRETON, (1999). Op. Cit.p.212.

⁴⁸⁸ Anagrama de su nombre de nacimiento. Lo cambió en 1992 impulsado por un deseo de modificación, de metamorfosis, en el que intervenía la idea de fusionar cuerpo y mente. Deseo que continua actualmente presente en todo su trabajo y como filosofía de vida.

Para más información, véase:

ZPIRA, Lukas. *Putting an end with Baudrillard* [en línea] Hacking the future. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016 c]. Disponible en: <<http://www.hackingthefuture.org/main.htm>>.

Lukas Zpira. *Interview by Zaya Vandan* [en línea] Lukas Zpira. . [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://lukaszpira.wordpress.com/interviews/>>.

⁴⁸⁹ Lukas Zpira. *Interview et insertion* [en línea] A l 'Arranche. . [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.a-l-arrache.net/home/interviews/lukas-zpira---interview-et-insertion>>.

Les douleurs de la suspension sont décrites par Lukas comme un «appel de vie», un «anti-suicide», une manière de dire combien celle-ci est un levier pour se reconstruire et se confirmer le prix de chaque instant qui passe.

⁴⁹⁰ ANÉ, Claire. "Lukas Zpira, «body-hacktiviste»". *Le Monde.fr*. [en línea] Francia: 26 marzo 2004. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <http://www.lemonde.fr/vous/article/2004/03/26/lukas-zpira-body-hacktiviste_358583_3238.html>.

C'est une forme de rituel, un rite d'élévation et de meilleure compréhension de nos sensations et de nos possibilités physiques. Il y a une part de douleur - mais elle est gérable - et un certain dépassement de soi.

⁴⁹¹ ZPIRA, Lukas. *Las Crónicas del Caos* 2012. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://chroniquesduchaos.files.wordpress.com/2011/02/dossier-version-espac3b1ol.pdf>>.

Weird Faktory (Fábrica de arte del cuerpo extraño); el primer espacio en Francia dedicado a las modificaciones más extremas y en aquel momento, poco habituales.

El interés hacia la Piel como interfaz principal y natural que le permite libertad de actuación y modificación, le llevó en el año 2000 a realizar sus primeras suspensiones, donde la atracción ante las nuevas tecnologías, la fascinación por los comics manga, la ciencia ficción y la escena *ciberpunk*⁴⁹², estaban claramente presentes. Si la Piel, desde los parámetros sociales debe ser entendida como algo que necesita del mayor cuidado, para Zpira es el blanco contra el que atentar constantemente, atentar contra su yo y por ende, contra aquella existencia estipulada por nuestra normalidad para dar un nuevo sentido, otros significados fuera de la pauta social y en pleno y continuo cambio. Por ello, la Piel es lo principal, es *un tejido vivo y estar vivo significa que evoluciona constantemente*⁴⁹³.

Fig. 150. Fotografías de Lukas Zpira.



De la misma manera que Stelarc en su suspensión *Sitting/Swaying: Event For Rock Suspension* realizada en 1980, encontramos que Zpira utiliza medios tecnológicos para recoger y aumentar sus estímulos físicos. Sin embargo, Zpira entiende su Piel como una extensión que le completa en cada cambio; el medio primordial que necesita modificar para transformar un sí mismo tanto físico como psíquico, donde el dolor, como parte elemental de esa modificación, debe ser superado para provocar una redefinición de sí mismo y de los otros. De esta manera, su interés no recae, como en el caso de Stelarc, en reconocer la Piel como obsoleta, sino en la necesidad de modificarla fuera de las pautas estipuladas según una valoración propia y singular, que por supuesto, debe tener en cuenta los nuevos desarrollos biotecnológicos del siglo XXI, ya que son éstos los que a nivel general nos modifican según unas normas y creencias establecidas y específicas, dejando fuera nuestras elecciones personales.

⁴⁹² El término hace referencia a su homólogo anglosajón *cyberpunk*, compuesto a su vez por los términos *cyber* (cibernético) y *punk* (subcultura, prácticas contraculturales). En términos generales se entiende por un movimiento generado a finales de los años 70 en plena relación con la literatura de ciencia ficción y el cine, donde existe una clara hibridación entre las nuevas tecnologías surgidas en aquellos momentos y los cambios radicales en el orden social.

⁴⁹³ Lukas Zpira. *Interview for Ziguline.com* [en línea] Hacking the future. . 2010. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://hackingthefuture.blogspot.com.es/2010/05/interview-for-zigulinecom.html>>.

What i find exciting about the body and more precisely the skin is that this is a living tissue and being alive means it constantly evolves [...]

Desde estas premisas, realiza suspensiones utilizando dispositivos tecnológicos que visualizan parte de los cambios y reacciones durante la elevación; representaciones audiovisuales de sus respuestas físicas y psíquicas ante tal experiencia, perceptibles no sólo para él, sino también para todo aquel que observa. El ejemplo paradigmático de este tipo de trabajo lo encontramos con su suspensión *Danse neurale*⁴⁹⁴ (*Danza neural*). Performance realizada en el año 2011, en el contexto de la Borderline Biennale en Lyon, Francia, en plena colaboración con el grupo *Spectre*; conformado por el artista y hacker Enrico Viola, y el músico Stefano Moscardini. A través de una programación -con un software específico- realizada por *Spectre*, se conectaron diferentes dispositivos; dos micrófonos, un estereoscopio⁴⁹⁵ y un dispositivo de EEG (Electroencefalografía)⁴⁹⁶. El primer micrófono dispuesto en una máscara negra captaba la respiración; el segundo, los latidos del corazón; el estereoscopio recogía los movimientos; y el dispositivo EEG obtenía la corriente neuronal del cerebro a través de la superficie dérmica. Estos dispositivos eran dispuestos sobre la Piel de Zpira, de tal modo que el software era capaz de recoger y amplificar de manera directa y en tiempo real todos estos datos desde el momento de su preparación.

Fig. 151. Lukas Zpira. *Danse neurale*. Borderline Biennale. Museo de Arte Contemporáneo Demeure du Chaos, Lyon, Francia. 2011.



Desde el comienzo de la performance, oímos con claridad su respiración y sus latidos del corazón de manera amplificada. Dos personas preparan los dos ganchos metálicos perforando la Piel de su espalda; ambos conectados a un sistema para levantar su peso y facilitar la suspensión. En el momento en que comienza a elevarse, los datos biométricos recogidos por los dispositivos combinados con sus

⁴⁹⁴ *Spectre + Lukas Zpira @ Borderline Biennale 2011*. [Vídeo]. [en línea] . [en línea] 2011. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/29874818>>.

⁴⁹⁵ Dispositivo que toma como base una doble imagen bidimensional (dos perspectivas diferentes del objeto o elemento representado) y tiene la capacidad de crear la ilusión de profundidad o de tres dimensiones. Es decir, la doble imagen es captada por el cerebro como una sola imagen, en este caso, denominada una imagen estereoscópica.

⁴⁹⁶ Dispositivo capaz de valorar y medir la actividad bioeléctrica cerebral a través de la Piel. Este tipo de dispositivos serán tratados más adelante. Ejemplo del artista Rafal Zapala en el epígrafe 5.1.3. *¿Otras Realidades?*

movimientos, generan en plena correspondencia todo un despliegue audiovisual en tiempo real.⁴⁹⁷ Una manera de exponerse totalmente a los cambios físicos y mentales durante el desarrollo de su acción, y que implican una clara interacción entre ellos, ya que todos aquellos valores audiovisuales generados y representados también le afectan. Interacción, por tanto, que determina la manera de reaccionar posteriormente según su propia experiencia, siendo diferente según las circunstancias específicas del momento.

De esta manera, la experiencia eleva el Yo-Piel a través de su propia sujeción hacia un reconocimiento de sí mismo puramente visual, material y subjetivo en cuya vuelta a la cotidianidad determina la valoración ante nuevos estados de sentido fuera de los espacios preconcebidos. Si bien los artistas anteriores nos muestran diferentes maneras de trabajar y concebir la Piel en la práctica de la suspensión, sí podemos decir que en sí misma es una experiencia que transforma la manera de entender y estar en el mundo de aquel o aquella que la experimenta. Como vía para reorganizar los límites impuestos, provoca un conocimiento profundo de uno mismo, de sus límites y el de los otros. De manera individual, todo aquel que queda suspendido tiene la capacidad de elegir hasta dónde es posible extender esos contornos. Como experiencia dolorosa, ofrece un acercamiento directo y profundo de nuestra sensación material, dilatando los márgenes de nuestra cotidianidad, así como permitiendo experimentar un más allá; observarse y sentirse en la periferia, explorando una nueva *realidad*, en la que queda *suspendido* el estado normal de las cosas bajo una clara y constante búsqueda de un yo fidedigno a través de la Piel.

⁴⁹⁷ Danse Neurale. Naufolio, the online portfolio of Enrico Viola: interaction designer, visualist, nerd [en línea] Naufolio. . 2011. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://naufolio.augmentedrealityag.com/installations/danse-neurale/>>.

3.2 Dermocartografía de la transformación

Y ese tatuaje había sido obra de un difunto profeta y vidente de su isla, que, con esos signos jeroglíficos, había escrito en su cuerpo una completa teoría de los cielos y la tierra, y un tratado místico sobre el arte de alcanzar la verdad; de modo que Queequeg, en su misma persona, era un enigma por resolver; una prodigiosa obra en un solo volumen; pero cuyos misterios no sabía leer él mismo, aunque su propio corazón vivo latiera contra ellos; y esos misterios, por tanto, estaban destinados a disiparse con el pergamino vivo en que estaban inscritos, y quedar así sin resolver en definitiva.

Herman Melville. *Moby Dick*.

Todos somos monstruos luciendo lo poco o lo mucho que tenemos de singular.

Omar López Mato.

Monstruos como nosotros. Historias de freaks, colosos y prodigios.

Nuestra Piel exige un reconocimiento en tanto lugar o espacio de transformación natural. A lo largo de nuestra existencia, la Piel sufre innumerables cambios que nos proporcionan una imagen única, específica y singular. Elementos como las cicatrices o las arrugas, forman parte de nosotros, de nuestra historia, evidenciando a través de la Piel nuestras experiencias a lo largo del tiempo. De la misma forma, tenemos la capacidad de alterar nuestra superficie corporal a través de acciones concretas específicamente pensadas para ello, teniendo en cuenta que dentro de las posibilidades, cada modificación puede comprometer objetivos y funciones muy diversas.

Por otro lado, antes de continuar, nos gustaría recalcar el hecho de que a lo largo de la historia han existido modificaciones o transformaciones realizadas e impuestas de manera forzosa; marcas que alteraban la Piel con un significado específico y con un carácter claramente negativo para el individuo y su vínculo social.⁴⁹⁸ En este sentido encontramos, entre otros ejemplos, los tatuajes o la escarificación realizada a prisioneros o esclavos para señalar simbólica y físicamente al individuo; las erosiones provocadas por latigazos o cortes como método de castigo, así como las quemaduras resultantes tras el uso de hierros al rojo vivo en aquellos considerados delincuentes. Recordemos que hasta finales del siglo XVIII y comienzos del XIX la imposición de la marca física permanente como castigo, se realizaba y se

⁴⁹⁸ La condición negativa de una modificación de nuestra Piel no es exclusiva de aquellas alteraciones impuestas, ya que como veremos a lo largo del texto, muchas de las modificaciones realizadas de manera voluntaria comportan igualmente y en muchos casos un carácter negativo.

ofrecía de manera pública como parte del espectáculo punitivo para ser reconocida por todos.⁴⁹⁹ Por ello, cuando tratemos en este texto con cualquier tipo de transformación dérmica, siempre lo haremos en relación a aquellas marcas, modificaciones, procesos o actos que alteran la Piel según una elección voluntaria y personal del individuo. Al mismo tiempo, tendremos en cuenta cómo a través de ciertas prácticas artísticas que trataremos más adelante, se pone de manifiesto un claro ejercicio de las relaciones de poder establecidas, un poder-saber que atraviesa nuestras sociedades y a sus individuos, que influyen y determinan las posibles decisiones singulares de alteración despojando al individuo de su libertad. Sin embargo y bajo estos términos, dichas actividades no pueden ser calificadas como imposiciones forzosas, ya que están basadas en intercambios voluntarios que explicitan una violencia *sistémica*.



Fig. 152. Cinco piezas metálicas con clavos, que fueron usadas durante el holocausto para marcar a los prisioneros y tatuaje de un prisionero en Auschwitz. El sistema de tatuaje comenzó en Auschwitz en el otoño de 1941, con el fin de identificar a los presos. Anteriormente al uso del tatuaje en el brazo izquierdo, se les cosía el número de identificación en el uniforme. Las piezas fueron donadas de forma anónima y actualmente se encuentran en el Museo Auschwitz-Birkenau, situado en el espacio de los campos de concentración de Auschwitz, a unos 43 kilómetros al oeste de Cracovia.



Fig. 153. (Izquierda). Fotograma del vídeo documental *Grandma's Tattoos (Los tatuajes de la abuela)* dirigido por la cineasta libanesa Suzanne Khardalian. 2011. El documental está basado en la historia de la abuela de Khardalian, -la mujer que aparece en la imagen-, la cual fue secuestrada y esclavizada en Turquía durante el genocidio armenio al término de la Primera Guerra Mundial. Como la abuela de Khardalian, muchas mujeres fueron violadas, secuestradas, tratadas como esclavas y tatuadas en rostro y manos, como señal de pertenencia al secuestrador. Catalogado como el primer genocidio moderno, se calcula que se llegaron a exterminar a más de un millón y medio de civiles armenios desde 1915 a 1923. Muchos de ellos fueron asesinados en el acto, otros murieron por inanición o por causa de epidemias en campos de concentración.

Fig. 154. (Derecha). Hierro utilizado para marcar por quemadura en la Piel a esclavos africanos durante el siglo XVII.

⁴⁹⁹ Para más información, véase:

FOUCAULT, (2002). Op. Cit.

RODRÍGUEZ, Junius P. *The Historical Encyclopedia of World Slavery [2 Volumes]*. 1ª ed. California: ABC-CLIO, 1997.

Partiendo de estas premisas, podemos decir que hasta hace relativamente poco, todo aquello relacionado con las maneras de transformar nuestra imagen-Piel – véase la cirugía estética, los tatuajes o *piercings*-, formaban parte de grupos minoritarios y específicos dentro de nuestra sociedad occidental. Este tipo de prácticas, a menudo despreciadas y excluidas durante mucho tiempo por la sociedad *normalizada*, en gran medida pasaban desapercibidas y sólo eran conocidas o realizadas por una pequeña parte de la sociedad. Actualmente, y desde los años 70, sin embargo, podemos encontrar un aumento de este tipo de transformaciones, consideradas más o menos extremas según el momento específico, y por el mismo motivo, llegando a ser en mayor o en menor medida, reconocidas y aceptadas. Sólo tenemos que recordar a los jóvenes *punks* como principales detractores de las convenciones sociales durante los años 70 en Inglaterra y sus modificaciones transgresoras; los tatuajes que durante mucho tiempo fueron propios de marineros, prostitutas, del hampa o de aquellos que habían estado presos; pero también los *piercings*⁵⁰⁰, que actualmente están muy demandados, el *branding* o *escarificación*⁵⁰¹; el *stretching* o dilatación⁵⁰²; los implantes subdérmicos y transdérmicos⁵⁰³; el corte en la lengua para ser dividida en dos, también llamada lengua bífida; los implantes estéticos específicos para los pómulos o el pecho.



Fig. 155. (Izquierda). Jóvenes con *piercings* en boca, nariz y orejas en un concierto de la banda punk The Clash en Estocolmo, Suecia. 17 de Junio de 1977.

Fig. 156. (Centro). Fotografías antropométricas realizadas entre 1920 y 1940 por Alexandre Lacassagne a detenidos por la policía de la ciudad francesa de Lyon.

Fig. 157. (Derecha). Schwarz-Weiß. *Flottenbesuch in Hamburg*. 1966. Fotografía realizada durante la visita de marineros a una tienda de tatuajes en Hamburgo, Alemania.

⁵⁰⁰ Los *piercings* o perforaciones en diferentes lugares de la Piel como la lengua o el ombligo, aparecieron en los años 70 de la mano del norteamericano Doug Malloy.

⁵⁰¹ El término hace referencia a aquellos dibujos realizados sobre la Piel a través de hierros al rojo vivo; con láser; o bien con bisturí o elemento similar cortante, provocando una cicatriz.

⁵⁰² El término se refiere al agrandamiento de las perforaciones previamente realizadas con un *piercing*.

⁵⁰³ En ambos casos, estos tipos de implantes hacen referencia a la introducción bajo la piel de elementos decorativos, normalmente de titanio o silicona. La diferencia entre ambos, es que en el caso de los subdérmicos el implante está completamente bajo la Piel y en caso de los transdérmicos, una parte del implante queda fuera.

Fig.158. De izquierda a derecha: escarificación, dilatación e implante subdérmico



Como bien cataloga Le Breton, existen modificaciones que:

Se añaden al cuerpo (tatuaje, maquillaje, escarificación, adorno, implante subcutáneo, blanqueo de los dientes, implantes dentales, quemaduras, abrasiones, etc.), o se quitan del cuerpo (circuncisión, excisión, infibulación, depilación, mutilación, perforación, extracción o modelado de los dientes, etc.), o moldean el cuerpo (cuello, orejas, labios, pies, cráneo)⁵⁰⁴.

Todas ellas, en nuestro ámbito occidental, son realizadas generalmente como una manera de mostrar cierta disconformidad ante una pautada normalidad corporal, ante una imagen social establecida. Un intento por expandir los límites de la corporalidad, que siendo rechazadas socialmente en sus primeras realizaciones, terminan siendo asumidas y absorbidas por la sociedad de consumo de manera gradual. De ahí, que actualmente los tatuajes y los *piercings*, por ejemplo, se entiendan en mayor medida como una moda más o menos aceptada. Así, aunque el momento de mayor auge de este tipo de prácticas se produjo a finales de los años 70 -a través de minorías como la comunidad gay y S/M⁵⁰⁵- será posteriormente durante los años 90 cuando tengan una amplia expansión; principalmente en Estados Unidos, para finalmente ser acogidas en toda Europa, tal y como ahora las conocemos.

Por otro lado y en términos generales, todas estas prácticas tienen en la mayoría de casos un origen primitivo y tribal; han formado y forman parte de muchas sociedades y pueblos no occidentales, siendo elementos fundamentales en su forma de vida y de relación en comunidad. Sólo tenemos que pensar en las mujeres *Surma* de Etiopía, que mantienen platos de arcilla alrededor de su boca y labios; la expansión de los lóbulos de las orejas en la comunidad *Masái*, Kenia; las llamadas *mujeres jirafa*, en Tailandia, que utilizan cobre alrededor del cuello estilizándolo; los *hombres cocodrilo* de Papúa Nueva Guinea, cuyas escarificaciones dan lugar a

⁵⁰⁴ LE BRETON, David. *El tatuaje*. 1ª ed. Madrid: Casimiro, 2013. p.11.

⁵⁰⁵ Durante los años 70 esencialmente en EE.UU e Inglaterra, ciertas *modificaciones corporales* como los tatuajes, la escarificación y el *piercing* -prácticas con una clara relación con el dolor- fueron utilizadas de manera habitual en eventos específicos de comunidades masoquistas.

MARTÍNEZ ROSSI, (2008). Op. Cit.p.275.

cicatrices con el aspecto de la Piel del animal; o los tapones de madera insertados en la nariz de las mujeres *Apatani*, en India.⁵⁰⁶

Fig.159.
(Superior-izquierda).
Mujer perteneciente a
la comunidad Surma
de Etiopía.

Fig.160.
(Superior-centro).
Joven Masái con
dilatadores de madera
en la orejas. Kenia.

Fig.161.
(Superior -derecha).
Mujer *jirafa* de la
comunidad Karen de
Tailandia.

Fig.162.
(Inferior-izquierda).
Hombres cocodrilo de
Papúa Nueva Guinea.

Fig.163.
(Inferior-derecha).
Mujer Apatani. India.



Aunque la intención o necesidad de realización difiere entre todas ellas, en la mayoría de los casos podríamos hacer una larga lista de actividades tradicionales, que íntimamente relacionadas con la modificación de la Piel, existen o han existido como origen de muchas de las prácticas que se realizan actualmente. Sin embargo, las razones por las que recuperamos este tipo de actividades quedan, por razones obvias, muy alejadas de su esencia original.

Nuestra Piel forma parte de esa imagen que nos conformamos de nosotros mismos, de la misma manera que es aquella que proveemos a los otros. Imágenes fragmentadas con las que nos relacionamos y que a través de nuestra búsqueda personal en el proceso de cambio y modificación, nos ayudan a salir de los límites y pautas socialmente aceptados para darnos esa imagen de nuestro yo tan anhelada, así como una ruptura de los determinismos y el control ejercido desde las instituciones educativas, médicas y sociales. De la misma manera, puede ser utilizada en la búsqueda de una imagen bella o atractiva de nosotros mismos conforme, no sólo a nuestros deseos particulares, sino al deseo construido colectivamente a través de la esfera social y cultural. Puede ayudarnos a encontrar al mismo tiempo un espacio individual (sentirnos únicos y diferentes), y colectivo (la necesidad de pertenencia a un grupo). En ese intento constante por formar parte de un contexto social, de pertenencia a un grupo, la modificación puede hacer que nos sintamos cómodos por la proximidad del otro, así como proveernos de un sentimiento de unicidad y singularidad dentro de esa amalgama. En el fondo, como bien expresa Le

⁵⁰⁶ Para más información sobre las diferentes *modificaciones corporales*, su historia y los vínculos derivados de la relación entre espacios o grupos de ámbito no occidental y su asimilación por la cultura occidental, véase:

Ibid.

Breton, *Una inmensidad nos separa y, a la vez, estamos muy cerca los unos de los otros*⁵⁰⁷. Finalmente, una modificación de nuestra Piel como manera de buscar aquello que tanto ansiamos; una imagen como verdadero reflejo de nosotros mismos en un devenir constante en el que alteramos la manera de estar y ser en el mundo; nuestra subjetividad.

Sin embargo, como parte de esa búsqueda tan ansiada debemos asumir cierta violencia *subjetiva*⁵⁰⁸, siguiendo a Žižek, donde los cambios realizados sobre nuestra Piel, en el intento por ser dueños de nuestra imagen, -alejados de las constricciones y el control social-, pueden llegar a producir rechazo al no formar parte de la normalidad. En el momento en que decidimos realizar cambios en nuestra Piel totalmente ajenos a lo permitido; fuera de los saberes verdaderos aceptando lo diferente, tenemos el riesgo de ser excluidos y convertirnos en monstruos. Monstruos que aparecen y desaparecen en diferentes momentos de la historia de manera constante, provocando situaciones de tránsito y evaluación. Procesos donde el individuo puede llegar a conseguir cierta aceptación social –como en el caso de los tatuajes o la cirugía estética-, pero también procesos que le enfrentan ante la imposibilidad de encontrar un reducto social tolerado, siendo apartado y excluido –bien a través de prácticas no aceptadas socialmente como la escarificación, pero también por un uso no estipulado de aquellas prácticas aceptadas, como puede ser el tatuaje en el globo ocular-. Claro ejemplo de esto, es el del colombiano Caím Tubal, quien lleva más de 10 años de modificaciones en su intento por parecerse al diablo, de ahí que sea conocido como *el diablo colombiano*.

Fig.164. (Superior). Caím Tubal en un fotograma del documental *Tabú Latinoamérica. Cuerpos modificados*. Dirigido por Adriana Marino. 2009.

Fig.165. (Inferior). Caím Tubal durante la Convención Internacional de Tatuaje en Medellín, Colombia. 2012.



⁵⁰⁷ LE BRETON, David. *Adiós al cuerpo*. 2ª ed. México: La Cifra, 2011. p.10.

⁵⁰⁸ ŽIŽEK, (2009). Op. Cit.

Tal y como ya expusimos anteriormente en el epígrafe 2.3.4. *Violencia Objetiva - Subjetiva*, Žižek distingue entre dos tipos de violencia: Subjetiva –aquella que reconocemos fácilmente porque modifica directa y visiblemente el estado normal de las cosas-, y Objetiva –un tipo de violencia difícil de identificar porque está establecida dentro de nuestra normalidad, especialmente a través del lenguaje; a la que se refiere como simbólica-.

Con más de 12 *piercings* en su rostro, implantes subdérmicos a modo de cuernos sobre sus cejas, lengua bífida, mutilación y modelado de las orejas y la nariz, así como implantes en sus brazos, Caím ha remodelado por completo su rostro. Todo ello, como parte de un proceso que le permite acercarse a la imagen particular y personal que él establece del diablo: *Me miro al espejo y todavía me faltan algunas cosas para lograr lo que quiero. [...] Quiero parecerme a Lucifer, el ángel perfecto. El demonio es libertad. Yo soy libertad*⁵⁰⁹. Una imagen deseada pero tan alejada de la *normalidad* que implica un rechazo absoluto, tanto de él como de todos aquellos que le rodean. De ahí, que Harold Abueta, tras una conversación con Caím, exponga en un artículo realizado sobre él:

*Esa clase de cosas ha hecho que algunos residentes del sector sientan repugnancia por ellos. Algunos vecinos le lanzan de la nada palabras de grueso calibre con el ánimo de perturbarlo, mientras que otros, que lo conocen desde hace años, lo animan y lo felicitan ahora que es famoso por haber salido en televisión. [...] hace cuatro años, un vecino borracho los insultó hasta la saciedad. Cuando Caím quiso responderle, el borracho le pegó tres tiros: uno en la pierna, otro en el brazo y uno más en la cabeza*⁵¹⁰.

Modificaciones entendidas como extremas y que cada vez están más extendidas; como el caso del joven alemán Joel Miggler⁵¹¹, quien se perforó totalmente las mejillas teniendo la posibilidad de dejar al descubierto sus dientes y lengua; o el caso de la joven australiana Kylie Garth, que se ha sometido a un tatuaje de su globo ocular inyectando tinta de color azul en su esclerótica⁵¹². Procesos que posiblemente terminarán siendo aceptados de manera natural en su uso continuado a lo largo de un tiempo más o menos breve.

Fig.166. (Izquierda).
Fotografías de Joel
Miggler.

Fig.167. (Derecha).
Fotografía de Kylie
Garth.



⁵⁰⁹ ABUETA, Harold. "La obsesión de Caím, la imagen viva del diablo". *Don Juan*. [en línea] 2010. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.revistadonjuan.com/historias/la-obsesion-de-caim-la-imagen-viva-del-diablo+articulo+7793701>>.

⁵¹⁰ Ibid.

⁵¹¹ MCLAUGHLIN, Michael. "Extreme Piercing Taken To A W-HOLE New Level". *The Huffington Post*. [en línea] New York: 7 febrero 2014. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <http://www.huffingtonpost.com/2014/06/28/extreme-piercing-photos_n_5538631.html>.

⁵¹² JOLLY, Joanna. "Why would anyone want an eyeball tattoo?". *BBC News Magazine*. [en línea] 16 enero 2015. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.bbc.com/news/magazine-30750361>>.

Rechazo y estigmatización por la diferencia, especialmente porque se trata de cambios que aparecen visibles en nuestra Piel; porque afectan a la imagen que mostramos a los otros; porque alteran esa Piel tersa, lisa y suave que *debemos tener*. Alteraciones específicas que están desproporcionalmente tan alejadas de nuestro imaginario, que resultan para nuestra sociedad occidental imágenes en sí mismas violentas, agrediendo la normalidad y el orden instaurado. Modificaciones aceptadas o rechazadas que por otro lado, tal y como adelantamos, podemos comprobar que no son tan diferentes de aquellas otras realizadas durante miles de años.

Desde estos parámetros, veremos cómo los artistas que trataremos a continuación ponen en juego todas estas relaciones, haciendo especial hincapié en la necesidad de empoderamiento del individuo en su tan ansiada búsqueda de un yo fuera de los planteamientos, catalogaciones y procedimientos del saber médico. Alteraciones en la Piel basadas en la introducción de elementos externos a ella que muestran visiblemente y de manera perdurable, nuevas formas de entender nuestra Piel, nuestra imagen, y que sirve como estrategia para llegar a entendernos y exponernos bajo nuestra propias premisas en continuo cambio. Prácticas por otro lado, que dejarán en evidencia nuestras organizaciones y estructuras sociales más profundas, todas ellas basada en una violencia *sistémica* exacerbada.

3.2.1 *Hactivism. Pirateo de superficies*

Las características propias y esenciales que permiten la existencia, el uso y la práctica de cualquier alteración en la superficie corporal fuera del saber-poder que atraviesa nuestra sociedad, exige una búsqueda de estas transformaciones en lugares estratégicos y a través de individuos profesionales que se establezcan, por tanto, en un afuera de los márgenes tecnocientíficos. Desde la institución médica y científica, muchas de estas prácticas; como la escarificación, las dilataciones, los implantes subdérmicos o la mutilación de ciertas partes de nuestra Piel, no están consideradas dentro de unas pautas de normalidad médica que permitan su realización. Tomando esto en cuenta, nos parece llamativo, tal y como ya expondría Lukas Zpira, que *si se compara la cirugía plástica con el tipo de modificación corporal que realizo encontrarás que la cirugía estética es mucho más invasiva y tiene mayores riesgos*⁵¹³. Sin embargo, la primera queda establecida con normalidad dentro de las pautas médicas, mientras que aquellas denominadas habitualmente como *modificaciones corporales*, se establecen fuera. Lo que hace plantearnos una de las cuestiones más importantes en relación a estas prácticas, y es que más allá del riesgo, los gustos y necesidades personales o la ética, aquello que aparece contemplado dentro de la institución ha sido catalogado previamente dentro de unos patrones o moldes específicos a los que el individuo debe someterse.

Las relaciones establecidas en el ámbito médico suponen un dictamen firme fuera de nuestras posibles elecciones personales. La regulación y la producción de saberes verdaderos, tal y como ya apuntamos anteriormente en relación a la enfermedad, establecerán la clasificación pertinente y aparentemente natural de lo que es considerado dentro del binomio normal-desviado. De esta forma, aquellas prácticas entendidas por la clasificación médica como desviadas, sólo podrán ser experimentadas por el individuo fuera de los marcos específicos de la normalidad médico-social. Esto implica una búsqueda singular de aquellos profesionales que puedan y quieran realizar aquellas alteraciones determinadas y elegidas libremente por el individuo, así como ámbitos o grupos específicos desde los que construir un sentido, pudiendo en cualquier caso, ser asumidas posteriormente de manera positiva o negativa. De esta manera, tal y como apuntamos anteriormente, muchas de estas alteraciones se realizan con cierta normalidad y son claramente aceptadas, como es el caso del tatuaje. Sin embargo, existen otras muchas prácticas y modificaciones – especialmente aquellas más visibles o realizadas en ciertos espacios de nuestra Piel– como es el caso de los implantes subdérmicos–, que todavía no han encontrado aceptación, o mejor dicho, no han sido absorbidas completamente por la institución, ya que en la cirugía estética ciertos implantes específicos se llevan utilizando desde hace muchísimo tiempo.

Por otro lado, y teniendo en cuenta la expansión y la disolución de los límites espaciotemporales en el ejercicio de normalización y control del individuo, -todo ello ayudado por el desarrollo acelerado de nuevas herramientas y dispositivos en plena

⁵¹³ «Lukas Zpira. Interview for Ziguline.com», (2010). Op. Cit.

Of course if you compare plastic surgery to the type of body modification i perform you will find that cosmetic surgery is a lot more invasive and bears greater risks.

combinación con sistemas digitales/informáticos-, nos encontramos ante una multiplicidad de posibilidades de modulación en nuestras sociedades de control.⁵¹⁴ Relaciones de poder ejercidas, recordemos, de manera constante, en múltiples espacios y en múltiples tiempos que implican una necesaria y ardua tarea individual para ser señaladas y evidenciadas con el propósito de intentar encontrar espacios de singularización propia que permitan una ampliación de los márgenes impuestos.

Y en este punto es donde encontramos una de las ambivalencias más importantes en relación a estas prácticas: su esencia principal reside en el hecho de buscar y aplicar la libertad de elección de manera singular sin llegar a comprometer o derivar en una homologación de las mismas. Una homologación que llegaría a constituirse si todas estas modificaciones fueran aceptadas y catalogadas desde el ámbito médico y social, y por tanto, generando un espacio desde el que se establecería una normalización y un control específico. Ante esto, y desde numerosos espacios como el artístico o el tecnológico, se intentan realizar actividades y alteraciones que queden fuera de estas codificaciones –médicas y pseudomédicas-, donde lo importante es intentar construirnos, conocernos y estar en el mundo según nuestras complejas y personales maneras de hacerlo.

Por ello, nos parece pertinente tratar en este punto el trabajo de la artista francesa **Orlan** (Saint-Etienne, 1947), ya que desde el principio de su carrera ha tenido muy en cuenta este tipo de relaciones. Su trabajo convive con la aproximación entre el uso de la cirugía estética -pensada social y médicamente para la búsqueda de ese *ideal de belleza* y la mejora física-, junto con la utilización de las propias herramientas estipuladas en este ámbito, que a diferencia de lo esperado, son alteradas en relación al fin u objetivo con el que han sido predefinidas y catalogadas. Sus primeros trabajos datan de 1964, aunque su mayor éxito –ya sea por su controversia o por su buena acogida- está relacionado con las experiencias y alteraciones de su Piel realizadas a través de un trabajo quirúrgico-performance, en el que utiliza la cirugía como herramienta principal. No le interesa la búsqueda de la belleza en cuanto a un canon social preestablecido, siendo contraria a los estándares que ésta transmite, por lo que para ella, la cirugía estética es entendida desde el espacio en el que su utilidad pasa por promover un diálogo, un debate en el que poner en tela de juicio el estatus y categorización de nuestra imagen corporal. Algo que forma parte de su manifiesto *L'Art Charnel (Arte Carnal)*⁵¹⁵, donde especifica claramente todas estas ideas, así como la afirmación de una libertad individual y una lucha contra las imposiciones sociales. Orlan se reafirma en una libertad hacia aquella Piel que le pertenece mostrándola en un continuo transformarse ofreciendo un abanico muy amplio de posibilidades; subjetividades múltiples, nómadas, reinventadas, imaginadas, confrontadas, violentas...

⁵¹⁴ Dispositivos y herramientas digitales/informáticas sobre las que profundizaremos en el epígrafe final de esta investigación. Para más información, véase: 5.1 Dermocartografía de la exterioridad.

⁵¹⁵ ORLAN. "Manifeste «L'Art Charnel»". En: *Orlan*. 1ª ed. Paris: Flammarion, 2004. pp. 186. 2004.

*La piel es decepcionante... en la vida sólo contamos con nuestra piel... Hay malentendidos en las relaciones humanas porque nunca se es lo que se tiene... tengo una piel de ángel pero yo soy un chacal... una piel de cocodrilo, pero soy un chucho, una piel negra, pero soy blanca, una piel de mujer, pero soy un hombre; nunca tengo la piel de lo que soy. No hay excepciones a esta regla, porque nunca soy lo que tengo*⁵¹⁶.

Este es el texto que lee en voz alta en sus operaciones-performances, perteneciente a la psicoanalista lacaniana Eugénie Lemoine-Luccioni, dejando entrever que la intención principal que deriva de su trabajo es hacer que el espectador llegue a cuestionarse la manera en que siente y está en el mundo.

Con estas premisas realiza su primera intervención quirúrgica o su trabajo quirúrgico-performance, en París, en el año 1990. En esta ocasión, la cirugía era una liposucción en el rostro y los muslos, cuya grasa se guardó en unos relicarios previamente estipulados para la ocasión. Elementos como estos relicarios, así como dibujos realizados con su sangre, las gasas utilizadas o los propios elementos quirúrgicos que el cirujano había utilizado en cada operación, serán elementos guardados y expuestos junto con las fotografías y vídeos de sus piezas quirúrgicas.

Fig.168. (Superior-izquierda). Orlan. *Reliquaires, —Ma chair, le texte et les langages —*.1992.

Metal soldado, cristal blindado y 10 gramos de carne de Orlan preservada en resina. 90 x 100 x 12 cm.

Fig.169. (Superior-derecha). Orlan. *Saint Suaire n° 9*. 1993.

Fotografía transferida a una gasa impregnada de sangre, caja de plexiglás. 30 x 40 cm.



Fig.170. (Inferior). Orlan. *Pièce À Conviction*. 1993.

Fotografía del traje utilizado en la séptima cirugía. Diseñado por Lan Vu y su equipo.



⁵¹⁶ AMORÓS BLASCO, Lorena. "Anexo IV. Algunas respuestas de Orlan a Francesca Alfano Miglietti, 1997". En: *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. 1ª ed. Murcia: Cendeac, 2005a. pp. 237-247. 2005. p.243.

Las siguientes tres intervenciones fueron realizadas ese mismo año. La quinta en 1991, la sexta, en 1992 y la séptima, octava y novena en 1993. Nueve operaciones en total durante cuatro años, donde el espacio quirúrgico estaba habilitado y transformado como su *taller artístico*⁵¹⁷. De ahí, que los cirujanos y enfermeras llevaran, en lugar de las batas asépticas habituales, ropa de grandes modistos como Paco Rabanne, Franck Sorbier o Lan Vu; que transformara por completo el espacio decorándolo con flores de plástico y que su propia imagen fotográfica estuviese impresa a tamaño real presidiendo la sala de operaciones. No es de extrañar que el crítico Mark Dery comentara que:

*Aparte de la sala de operaciones de Orlan, no hay otro lugar donde la política del cuerpo, el gusto vanguardista por la provocación y las perversiones de una cultura inundada de imágenes y obsesionada por las apariencias se reúnan de manera tan llamativa y perturbadora*⁵¹⁸.

Sin embargo, su relación artística con la cirugía había sido anterior a las operaciones realizadas en el año 1990. Ya en 1970 y en el contexto de un simposio de performances en Lyon, utilizó y expuso la grabación en vídeo y unas fotografías de una cirugía a la que tuvo que someterse por cuestiones de salud:

*[...] decidí utilizar esta nueva aventura dándole la vuelta a la situación, considerando la vida como un fenómeno estético reciclable. Por ello pedí que se tomaran fotos y se hiciera una grabación en vídeo en el quirófano. Los vídeos y las fotos se mostraron durante el festival, como si se tratase de una performance programada. El acto de la operación está alejado de nuestras frivolidades y esta experiencia fue muy intensa: tuve la certeza de que, tarde o temprano, de una u otra manera, trabajaría de nuevo con la cirugía*⁵¹⁹.



Fig.171. (Izquierda). Orlan. *Quatrième Opération Chirurgicale-Performance dite Opération Réussie*. París. 1991. Fotografía durante la cuarta operación quirúrgica-performance.

Fig.172. (Derecha). *Opération Opéra*. París. 1991. Fotografía durante la quinta operación quirúrgica-performance.

⁵¹⁷ ORLAN. "Conferencia. «Esto es mi cuerpo... Esto es mi software»". En: *Orlan. 1964-2001*. 1ª ed. Vitoria-Gasteiz / Salamanca: Artium / Universidad de Salamanca, 2002a. (Exposición realizada en Vitoria-Gasteiz (España), Artium, del 27 de junio de 2002 al 1 de septiembre de 2002). pp. 100-105. 2002. p.103.

⁵¹⁸ DERY, (1998). Op. Cit.pp. 264-265.

⁵¹⁹ Orlan, (2002a). Op. Cit.p.101.

Una de las operaciones más importantes fue la séptima, realizada en Nueva York por una cirujana feminista⁵²⁰ el 21 de noviembre de 1993. Hasta ese momento todas las anteriores habían sido realizadas en Europa, pero en este caso, no sólo es significativa por el lugar, sino porque fue retransmitida vía satélite a más de una decena de lugares; entre ellos a una galería de Nueva York, al Centro Georges-Pompidou de París y al centro Mac Luhan de Toronto. De ahí su título; *Omniprésence* (*Omnipresencia*). Teniendo en cuenta que en todas sus performances quirúrgicas ella se mantiene despierta, principalmente leyendo en voz alta algún texto, en este caso concreto, además, pudo estar en contacto y dialogar en tiempo real con aquellos que se encontraban en los lugares de la retransmisión observando la operación. Todo ello, mientras se sometía a la colocación de unos implantes bajo la Piel del rostro. Un tipo de implantes que normalmente son utilizados para realzar los pómulos y que en su caso, además de utilizarse con este propósito particular, fueron colocados en la zona superior de las cejas y el mentón.

Fig.173. Orlan. *Opération chirurgicale-performance dite Omniprésence*. Nueva York. 1993. Fotografía durante la séptima operación quirúrgica-performance.



En la serie fotográfica asociada a esta operación, llamada *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel* (*Este es mi cuerpo... este es mi software*), compuesta por 14 fotografías, podemos observar los diferentes momentos del procedimiento.⁵²¹ De igual manera que en estas imágenes, encontramos la grabación en vídeo de la misma operación, en la que se observa a una Orlan carismática, serena y feliz; algo totalmente opuesto a lo que entenderíamos en el comportamiento de una persona que debe someterse a una operación de estas características. Pero es precisamente esto lo que nos desvela Orlan; un cuestionamiento de todo aquello que vivimos y experimentamos, nuestra manera de entender el mundo y a nosotros mismos. De una Piel, su Piel y nuestra Piel como un espacio constante de duda y debate. Por ello, además del vídeo y las fotografías realizadas durante la performance quirúrgica, Orlan decidió trabajar en una serie fotográfica posterior, vinculada a la misma operación, que desvela y muestra ese espacio de controversia. Exhibida por primera

⁵²⁰ Las seis primeras operaciones fueron realizadas por dos cirujanos franceses y uno belga. La séptima, octava y novena fueron realizadas por una cirujana feminista, algo que le resultó mucho más efectivo para sus objetivos, ya que como ella misma explica: *no hubiese podido lograr de los cirujanos lo que conseguí de mi cirujana. Ellos querían, supongo, que siguiese siendo mona.*

Ibid.p.103.

⁵²¹ ORLAN. *Omniprésence*. [Vídeo]. [en línea] 1993b. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/66967753>>.

vez en la galería Sandra Gering de Nueva York,⁵²² formando parte de la muestra *Omniprésence*, nos presentaba una instalación de 41 dípticos fotográficos organizados de manera vertical. En la parte superior, imágenes de su rostro por cada día que había pasado desde el momento de la operación hasta que llega a recuperarse. En la parte opuesta inferior, imágenes de sí misma hibridadas informáticamente con figuras femeninas del arte occidental como la *Diana* de Boucher o la *Venus* de Boticelli. Instalación en la que se podía ver y confrontar el entre-dos de cada imagen; imágenes ficción y estándares con apoyo del arte occidental, enfrentadas a la imagen que muestra las modificaciones temporales tras una operación.

De esta manera, Orlan expone y evidencia precisamente aquello que normalmente debe quedar en privado, empujándonos a confrontar aquellas ideas preconcebidas, que como ella misma expresa, dan lugar a un arte que *pertenece a la resistencia*. *Debe sacudir los cimientos de nuestras convicciones apriorísticas, trastocar nuestros pensamientos, está fuera de las normas*⁵²³. Y en ese estar fuera de las normas, nos presenta una Piel que funciona como texto y en cuyas operaciones se transforma en base a sus intereses particulares; procesos en un tiempo determinado que dan cuenta de la vulnerabilidad y maleabilidad de nuestra Piel. Procesos, que en plena sincronía con nuestra propia singularidad, nuestro devenir y nuestra continua búsqueda, traspasan las barreras, los límites y las normas estipuladas y asimiladas. Así, Orlan con cada operación cambia su Piel, sintiéndose en otra nueva Piel, y nos la presenta como imagen totalmente contraria a toda presión social, desestabilizando nuestros esquemas mentales y proponiendo nuevas subjetividades a través de la confrontación de una imagen, que por ser contraria a lo estipulado, deviene en escena violenta. No sólo por tener que enfrentarnos ante aquello que debe quedar privado, como es la violencia directa de la propia imagen al abrir la Piel, superarla y modificarla, sino también y al mismo tiempo, por el propio resultado conseguido tras el proceso de su apertura y modificación.

Fig.174. Orlan. *Omniprésence*.
Intalalación. Galería Sandra Gering,
Nueva York. 1994.



⁵²² Esta misma galería fue uno de los espacios en los que fue retransmitida la operación.

⁵²³ Orlan, (2002a). Op. Cit.p.101.

Por ello, en el trabajo de Orlan existe una mezcla profunda y una transposición de normas; entre la cirugía estética –cuyas pautas y usos están predefinidos- y aquello que expone una libertad de alteración hacia nuestra Piel fuera de los márgenes específicos estipulados. De esta manera, utiliza esa libertad de movimientos para decidir y establecer sus propios parámetros; para re-construirse a la manera que le parece más correcta yuxtaponiendo ambas dimensiones con una misma motivación –una desestabilización absoluta de las normas- otorgando nuevos significados. Una manera de piratear no sólo su superficie corporal, sino el saber médico.

De este modo, tal y como en el caso de Orlan, existen prácticas con una necesidad de alterar y controlar los límites de nuestra corporalidad, tanto físicos como psíquicos que imbrican una expansión de aquellos márgenes que nos encorsetan social y culturalmente. Una superación y dilatación de los mismos que ofrece un nuevo poder-saber elegido personalmente; en definitiva, una alteración singular de nuestra realidad particular. Ideas que intenta aplicar **Lukas Zpira** tomando como base su propia filosofía englobada en el término *Body Hacktivism* (*Piratería/Activismo del Cuerpo*). Término creado por él en el año 2004, haciendo referencia a una necesidad por definir el movimiento en el que tanto artistas, como pensadores, utilizan y entienden de una manera muy específica el cambio y la modificación a través de su cuerpo –aunque como veremos, de lo que nos habla Zpira es de la posibilidad de modificación a través y de la Piel-; esto es, que todos aquellos adscritos a la filosofía del *Body Hacktivism* intentan superar las fronteras biológicas, quedando patente en todo momento que la decisión de modificarse es propia, totalmente ajena a las normas pautadas; ya sean aquellas provenientes del ámbito social, del ámbito médico o del estético.⁵²⁴

Las ideas de Zpira, se deducen explícitamente cuando profundizamos en el propio término que utiliza para construir su manifiesto. En primer lugar, el concepto de *hacktivism* surge de la unión de los términos anglosajones *hacker* (pirata en el ámbito

⁵²⁴ ZPIRA, Lukas. *Body Hacktivism : Manifesto* [en línea] Lukas Zpira. [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016 a]. Disponible en: <<https://lukaszpira.wordpress.com/body-hacktivism-manifesto/>>.

En su manifiesto expresa *la voluntad de estos artistas, investigadores y / o pensadores, de superar las fronteras bio-lógicas, trabajando alrededor de las mutaciones y utilizando como medio la modificación corporal. [...] Los términos Body Hacktivist (Cuerpo Hacktivista) y Body Hacktivism (Hacktivismo del Cuerpo) implican una necesidad de actuar libremente con plena voluntad de reinventarse. Así como plantea la cuestión de tener una libertad de opciones relativas a un número cada vez mayor de diferentes tipos de transformaciones a las que la humanidad se enfrenta, re-evaluando la noción del interés colectivo frente al interés individual.*

Created at the dawn of the twenty first century by Lukas Zpira under the impulse of Ryoichi Maeda, the term body hacktivism was born from the necessity to define a movement of artists, reaserchers and thinkers working around mutations and using body modifications as a medium. [...] The terms body hacktivist and body hacktivism also signifies the necessity to act and to take our destiny into our own hands and the perpetual will to reinvent ourselves. Body hacktivism also poses the question on the freedom of choices concerning an ever increasing number of transformation options humankind is facing and re-evaluates the notion of collective interest versus individual interest.

informático) y *activism* (activismo). En términos generales, el *hacktivismo* se relaciona con un tipo de acción directa que promueve o busca un tipo de cambio político/social combinado con herramientas del *hacking* o de la piratería informática.⁵²⁵ Actualmente existe cierta controversia en el uso de este término, ya que para muchos hace referencia a acciones positivas que buscan un cambio a favor de toda la sociedad, es decir, favoreciendo la libertad de conocimiento con cierta conciencia social; para otros, sin embargo, el uso está relacionado con actos delictivos y destructivos que quebrantan la seguridad de internet con fines económicos o políticos individuales.

En este caso, para Zpira el término es utilizado en su connotación más positiva, como una manera de actuar y elegir libremente la posibilidad de modificar y mejorar nuestra Piel mediante el uso de las nuevas tecnologías; una manera de piratearla a nuestro antojo fuera de los márgenes estipulados. En un momento en el que la tecnociencia avanza a gran velocidad, Zpira entiende que:

*[...] tenemos muy poco conocimiento y control sobre algunas de estas tecnologías que se están imponiendo sobre nosotros. Piratear el cuerpo (Body Hacking) se pregunta sobre la libertad de elección que concierne a las opciones de transformación que enfrenta nuestra sociedad y reevalúa la noción del interés colectivo frente al interés individual*⁵²⁶.

Un tipo de modificación de la Piel que no puede ser categorizada ni impuesta por otro, ya que su reconocimiento y titularidad pertenece al individuo de manera particular y por tanto, existe una afirmación de esa autoridad para elegir sobre/a través de ella personal y libremente. De esta manera, la filosofía del *Body Hacktivism* actualiza y sitúa las posibilidades de modificación de la Piel en el siglo XXI con todo lo que eso conlleva; tomando en consideración las nuevas tecnologías, los avances biomédicos y aquellos procedimientos cercanos al imaginario de la ciencia ficción. En definitiva, un intento por aumentar o dilatar los límites de lo biológico a través de los nuevos desarrollos tecnocientíficos conforme a nuestras elecciones individuales.

Para Zpira, de la misma manera que para cualquier *body hacktivist* o *biohacker*⁵²⁷, la Piel como imagen personal es el medio primordial, es un tejido vivo

⁵²⁵ El término *hacktivism* apareció por primera vez en un artículo sobre la artista china de nuevos medios Shu Lea Cheang publicado en InfoNation en el año 1995.

Para más información, véase:

PAGET, François. *Hacktivism. El ciberespacio: nuevo medio de difusión de ideas políticas* 2012. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.mcafee.com/es/resources/white-papers/wp-hacktivism.pdf>>.

⁵²⁶ «Lukas Zpira. Interview for Ziguline.com», (2010). Op. Cit.

We are living in an era where techno-medical discoveries are getting ahead of us and we have very little knowledge and control over some of these technologies that are being imposed upon us. Body Hacking questions the freedom of choice concerning transformation options our society is facing and re evaluates the notion of collective interest versus individual interest.

⁵²⁷ El término *Biohacking* y el adjetivo *Biohacker* son términos compuestos por los términos *bio* (en referencia a lo biológico, biología) y *hacker* (pirata en el ámbito informático). Tal y como expone Woodrow Barfield, el término se refiere a la práctica de la manipulación de la biología humana utilizando una ética hacker; es decir, la búsqueda de ajustes físicos, emocionales, intelectuales alterando el cuerpo con el fin de mejorar el rendimiento cognitivo y sensorial.

que puede ser modificado. Por ello, recordándonos a la idea de Stelarc de trabajar con una Piel sintética, en el año 2008 Zpira empezó a desarrollar un implante específico llamado MATSI (*Multi Application Titanium Skin Interface - Multi-Aplicación de Piel de Titanio*). El primer prototipo fue implantado en el antebrazo derecho de Zpira en el año 2010 y contaba con 2 centímetros de diámetro. Se componía de una placa de titanio pensada para sustituir a la Piel biológica pudiendo albergar diferentes componentes en su interior. Una nueva interfaz, como él mismo explicaba, que permitía *alterar la superficie de contacto entre el cuerpo y su entorno para cambiar grandes trozos de piel con un implante de base tecnológica*⁵²⁸. Tras 8 meses de prueba en los que se pudieron comprobar los posibles riesgos o efectos adversos, el MATSI fue todo un éxito. Incluso se evidenció la capacidad de la Piel para tener una recuperación de manera natural una vez el implante era retirado, estimando de ello la posibilidad de usar un tamaño de implante mayor -hasta 15 centímetros de diámetro- según la parte específica de la superficie dérmica a cubrir.⁵²⁹ Sin embargo, aun cuando se comprobó la capacidad de recuperación de la Piel, era necesario trabajar en un tipo de implante que no necesitara ser retirado para la renovación o sustitución de componentes tecnológicos internos; especialmente teniendo en cuenta la aceleración en el desarrollo de este tipo de tecnologías.

Fig.175. Lukas Zpira. MATSI. *Multi Application Titanium Skin Interface*. 2011.



[...] which refers to the practice of manipulating human biology using a hacker ethic; that is, finding physical, emotional, or intellectual tweaks to the body in order to improve cognitive and sensory performance.

WOODROW, Barfield. *Cyber-Humans. Our Future with Machines*. 1ª ed. Switzerland: Copernicus, 2015. p.139.

⁵²⁸ ZPIRA, Lukas. *M.A.T.S.I.* [en línea] Hacking the future. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016 b]. Disponible en: <<http://www.hackingthefuture.org/main.htm>>.

The idea behind the MATSI implant is to alter the interface between the body and its environment to change large pieces of skin with an technologically-based implant.

⁵²⁹ «Lukas Zpira. Interview by Zaya Vandan», ([sin fecha]). Op. Cit.

El primer prototipo es de 2 cm de diámetro y redondo pero creo que es posible que llegue a ser de 15 cm si la colocación en el cuerpo es adecuada.

The first prototype is 2 cm in diameter and round but i think its possible to go as large as 15 cm square if the placement on the body is adequate

De esta manera, el segundo prototipo evolucionó como un tipo de cápsula para ser implantada de forma transdérmica; esto es, que el implante queda al mismo tiempo por debajo y por encima de la Piel, de tal forma que se puede acceder a él para retirar o modificar aquellos dispositivos que quedan dentro de la cápsula, como por ejemplo un dispositivo desde el que poder escuchar música, tal y como expresa Zpira, pero también un GPS⁵³⁰, un emisor o receptor de radio, o cualquier sistema o dispositivo que podamos imaginar, siempre que pueda ocupar el espacio específico de la cápsula. Lo importante en este caso, ya no es la capacidad de insertar un implante como el MATSI, sino las posibilidades de mejora, ampliación y desarrollo que posteriormente puede llegar a tener a través de otros dispositivos que lleve introducidos.

Un implante desarrollado e implantado de forma individual, como vía para ejercer el control hacia su propia Piel y hacia sí mismo, en el que uso de las nuevas tecnologías se disponen fuera de sus propósitos convencionales y reglamentados. Teniendo en cuenta especialmente -y de ahí la necesidad de establecer su ideario en el manifiesto-, que para él la tecnología, por principio, no implica necesariamente una ventaja para el individuo. Nuevas tecnologías y sus desarrollos que pueden ser y son implementadas con las mismas premisas y desde las mismas instituciones que ejercen saber-poder; verdades absolutas que atraviesan a la sociedad. De ahí, que para Zpira sea esencial tomar el relevo a la institucionalización y catalogación de este tipo de prácticas y procesos conforme a sus propias preferencias. Por ello ya en el año 2007, anteriormente al MATSI, decidió implantarse un chip RFID (*Radio Frequency IDentification - Identificación por Radiofrecuencia*) bajo la Piel de su mano. Un pequeño chip subdérmico que como él mismo explica:

[En aquellos momentos] sólo tenía una aplicación muy sencilla, abrir una puerta, pero me hizo demostrar la estrecha relación entre la modificación corporal y la ciencia, y aquello que ambas pueden lograr juntas, pero lo más importante de mi objetivo era informar a la gente de la facilidad de combinar éstas sin que ello implique una ventaja para nosotros⁵³¹.

Aunque podemos pensar en este tipo de modificaciones como parte de la literatura de ciencia ficción, también es cierto que conforman nuestra cotidianidad contemporánea. Claro ejemplo de ello son los primeros trabajos del profesor Kevin Warwick realizados en 1998, siendo director del departamento de cibernética de la universidad de Reading, Reino Unido. Con su proyecto *Cyborg*, se sometió al

⁵³⁰ Siglas que corresponden a *Global Positioning System* (*Sistema de Posicionamiento Global*). A través del GPS se puede determinar la posición de forma precisa, de una persona u objeto, en toda la superficie terrestre, a través de un sistema de triangulación con ayuda de satélites geoestacionarios.

⁵³¹ Lukas Zpira. *Interview Dose Magazine* [en línea] *Hacking the future*. . 2012. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://hackingthefuture.blogspot.com.es/2012/08/lukas-zpira-interview-dose-magazine.html>>.

At the time my chip only had a very simple application, to open a door but i did this to demonstrate the close relation between body modification and science and what the two can achieve together but more importantly my goal was to educate people on how easy it is to combine these and not necessarily to our advantage.

implante de un chip de silicio en su antebrazo izquierdo,⁵³² a través del cual se pudieron monitorear todos sus movimientos por la universidad, al tiempo que Warwick controlaba la apertura de puertas, el encendido de luces, así como otros dispositivos según la proximidad a ellos. A través de las ondas de radio, el chip se conectaba a un ordenador previamente programado para la realización de todas estas acciones.

En la segunda parte de sus investigaciones, en el año 2002⁵³³, utilizó un implante más avanzado. Éste contaba con más de 100 electrodos y fue directamente conectado a sus fibras nerviosas del brazo a través de un tipo de abrazadera exterior unida al implante por un hilo muy fino. El chip, como en la primera parte de sus estudios, estaba conectado por ondas de radio a un ordenador capaz de almacenar e incluso manipular los datos obtenidos de su sistema nervioso. Como él mismo explicó previamente a estas pruebas:

*[...] cuando muevo un dedo, una señal electrónica se desplaza desde mi cerebro para activar los tendones y músculos que opera la mano. La abrazadera recoge las señales en el camino. [...] La señal del implante será analógica, por lo que tendremos que convertirla en digital con el fin de almacenarla en el ordenador. Pero entonces seremos capaces de manipularla y enviarla de nuevo a mi implante. [...] con la esperanza de generar una acción similar a la original*⁵³⁴.

Previsión totalmente acertada, ya que en el momento de las diferentes pruebas, Warwick consiguió controlar una silla de ruedas eléctrica y una mano robótica evidenciando las múltiples capacidades que podrían derivarse. Pero todavía más interesante fue comprobar cómo una vez los datos tomados eran almacenados en el ordenador, éste podía devolver las señales a su sistema nervioso, emulando y sintiendo esas mismas estimulaciones que habían sido recogidas de sí mismo. Transmisión con capacidad de una doble dirección, que más tarde fue probada con la participación de su esposa Irena, y un segundo implante. De esta manera, sus sistemas nerviosos estuvieron conectados a través de un ordenador que intercambiaba y establecía una comunicación entre ambos totalmente electrónica.

⁵³² WARWICK, Kevin. *Proyecto Cyborg 1.0* [en línea] Kevin Warwick. [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016 a]. Disponible en: <<http://www.kevinwarwick.com/project-cyborg-1-0/>>.

⁵³³ WARWICK, Kevin. *Proyecto Cyborg 2.0* [en línea] Kevin Warwick. [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016 b]. Disponible en: <<http://www.kevinwarwick.com/project-cyborg-2-0/>>.

⁵³⁴ WARWICK, Kevin. "Cyborg 1.0". *Wired*. pp. 145-151. 2000. p.146

For example, when I move a finger, an electronic signal travels from my brain to activate the muscles and tendons that operate my hand. The collar will pick up that signal en route. [...] The signal from the implant will be analog, so we'll have to convert it to digital in order to store it in the computer. But then we will be able to manipulate it and send it back to my implant. [...] we can transmit this signal to the implant, hoping to generate an action similar to the original.

Fig.176. Fotografías de Kevin Warwick. En la parte superior, con el chip de silicio que le fue implantado subdérmicamente en su antebrazo en 1998. En la parte inferior, Warwick y la mano robótica que podía ser controlada por él con ayuda del implante y la transmisión de datos por ondas de radio.



Implantes subdérmicos que evidencian los múltiples usos y diversos propósitos a los que pueden ser destinados; entre ellos la seguridad y localización espacial de un individuo, o su monitoreo y control médico. Propósitos u objetivos de este tipo de investigaciones que convergen general y principalmente en una manifiesta actividad mercantil, que como prolongación de los espacios de control tecnocientíficos demandan una notoria clasificación y por tanto, una clara homogeneidad, despojando al individuo hasta cierto punto de su capacidad de elección personal fuera de los espacios establecidos por el ámbito científico. Claro ejemplo de ello lo tenemos con los primeros implantes accesibles de este tipo, pensados para ser utilizados en seres humanos y que fueron aprobados en el año 2004 para su comercialización en Estados Unidos. VeriChip⁵³⁵ es el nombre del primer implante regulado, cuyo objetivo está basado principalmente en el control médico. Cada chip tiene un número de identificación personal compuesto por 16 dígitos; una referencia numérica que sirve para permitir el acceso, mediante ondas de radio, a la base de datos individual asociada a cada implante y por tanto, a cada individuo.⁵³⁶

Este tipo de implantes pueden implicar, sin duda, ciertas ventajas, como la capacidad de almacenar y acceder rápida y abiertamente a toda la información de nuestro historial médico para un mejor control y diagnóstico; sin embargo, por las mismas razones, todos nuestros datos pueden ser conocidos y descargados fácilmente por cualquier individuo con un sistema de radiofrecuencia, así como tener

⁵³⁵ El implante fue aprobado por la FDA norteamericana (Food and Drug Administration – Administración de Alimentos y Medicamentos), y comercializado por VeriChip Corporation, cuyo nombre cambió en el año 2009 a PositiveID Corporation, situada en la ciudad de Florida, Estados Unidos.

⁵³⁶ En el año 2007 aparecieron investigaciones en las que se evidenciaba una posible relación entre el uso de chips similares implantados en animales como causa directa de cáncer, provocando en el año 2010 la interrupción de su comercialización. En el año 2012, la empresa norteamericana situada en la costa de Florida Veriteq Corporation adquirió el nanochip, incluyendo las bases de datos asociadas.

un control específico de nuestra localización y de nuestros movimientos.⁵³⁷ Tal y como apuntaba Zpira:

[...] *nosotros tenemos un gran número de nuevas y maravillosas tecnologías, pero muchas de ellas se están entrometiendo en nuestra privacidad y nos están privando de libertad. Por eso es tan importante entender [...] el avance rápido hacia el futuro y estar al tanto de lo que el gobierno puede hacer con ellas [...] y tal vez, ofrecer servicios tales como la eliminación de estos chips si digamos, llegó un momento en el que se convirtieron en obligatorios al nacer. Así que es muy difícil mantener el equilibrio perfecto entre ser "comercialmente aceptado" y permanecer de manera clandestina*⁵³⁸.

De ahí, que el trabajo de Zpira y su *Body Hacktivism*, así como aquellas prácticas englobadas dentro del *biohacking*⁵³⁹, sean tan importantes para establecer una ruptura en la prolongación y expansión con carácter hermético de aquellos espacios homologados y clasificados por la tecnociencia; dando lugar a un acceso y a una capacidad de decisión cada vez más amplia ante las múltiples alternativas, con un creciente número de interesados.

En este sentido, es particularmente revelador el caso de la empresa norteamericana *Dangerous Things*⁵⁴⁰ (Cosas Peligrosas), fundada por Amal

⁵³⁷ Aun con la desconfianza en relación a este tipo de implantes, algunas empresas ya han empezado a utilizarlos con sus empleados. Claro ejemplo de ello lo tenemos con la empresa norteamericana CityWatcher.com desde el año 2004, pero también, con la belga Newfusion en 2017.

Para más información, véase:

SIEBERG, Daniel. "Is RFID tracking you?". *CNN.com*. [en línea] Atlanta: 23 octubre 2006.

[Consulta: 3 abril 2017]. Disponible en: <<http://edition.cnn.com/2006/TECH/07/10/rfid/>>.

"A First in U.S.: Chipped Beef". *Wired*. [en línea] New York: . [en línea] 14 febrero 2017. [Consulta: 3 abril 2017]. Disponible en: <<http://archive.wired.com/science/discoveries/news/2006/02/70217>>.

"Una empresa belga implanta un «chip» de identificación bajo la piel sus empleados". *ABC*. [en línea] España: . [en línea] 2 marzo 2017. [Consulta: 3 abril 2017]. Disponible en: <http://www.abc.es/economia/abci-empresa-belga-implanta-chip-identificacion-bajo-piel-empleados-201702031714_noticia.html>.

COLLINS, Tim. "Would you let your boss implant you with a microchip? Belgian firm offers to turn staff into cyborgs to replace ID cards". *Daily Mail*. [en línea] Reino Unido: 2 agosto 2017. [Consulta: 3 abril 2017]. Disponible en: <<http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-4203148/Company-offers-RFID-microchip-implants-replace-ID-cards.html>>.

⁵³⁸ «Lukas Zpira. Interview Dose Magazine», (2012). Op. Cit.

Yes, we do have many new wonderful technologies but many of these are intruding in our privacy and taking away our freedom. This is why it is so important to understand [...] fast forward to the future and be aware of what the government can do with them [...] and possibly offer services such as removal of these chips if let's say there came a point in time where they became mandatory at birth. So its very difficult to retain the perfect balance between being "commercially accepted" and remain underground.

⁵³⁹ Recordemos, tal y como expusimos anteriormente que, el término *Biohacking* y el adjetivo *Biohacker* son términos compuestos por los términos *bio* (en referencia a lo biológico, biología) y *hacker* (pirata en el ámbito informático). Tal y como expone Woodrow Barfield; el término *se refiere a la práctica de la manipulación de la biología humana utilizando una ética hacker; es decir, la búsqueda de ajustes físicos, emocionales, intelectuales alterando el cuerpo con el fin de mejorar el rendimiento cognitivo y sensorial.*

[...] which refers to the practice of manipulating human biology using a hacker ethic; that is, finding physical, emotional, or intellectual tweaks to the body in order to improve cognitive and sensory performance.

WOODROW, (2015). Op. Cit.p.139

⁵⁴⁰ La empresa tiene su sede en Seattle, Washington. Estados Unidos. Para más información, véase:

Grassfstra en el año 2013.⁵⁴¹ Para la constitución de la misma, Grassfstra se sirvió de una campaña de financiación vía internet en la que solicitaba alrededor de 8.000 euros.⁵⁴² Una recaudación que superó lo esperado, llegando a unos fondos de más de 27.000 euros en sólo dos meses; lo que permitió la apertura de una de las vías más directas y asequibles para la compra por internet de chips con sistema RFID/NFC⁵⁴³ pensados para ser implantados. En su página web podemos encontrar kits completos y sistemas específicos de su chip -llamado xNT-, junto con todo lo necesario para su implante bajo la Piel por menos de 100 euros. Una alternativa específica que podemos elegir bajo nuestra propia responsabilidad, fuera de los estándares médicos. Algo que nos recuerdan constantemente a través de todos sus productos cuando encontramos claramente resaltado:

ADVERTENCIA. Este kit definitivamente contiene cosas peligrosas. El dispositivo transpondedor xNT no ha sido probado o certificado por ningún organismo regulador para la implantación o la utilización dentro del cuerpo humano. El uso de este dispositivo queda estrictamente bajo su propio riesgo⁵⁴⁴.

Dangerous Things. Custom gadgetry for the discerning hacker [en línea] Dangerous Things. . [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<https://dangerousthings.com/>>.

⁵⁴¹ Anteriormente a la constitución de Dangerous Things, Amal Grassfstra publicó en el año 2005 su libro *RFID Toys*, (Juguetes RFID), en el que a modo de guía completa paso a paso, explicaba diferentes proyectos a realizar con este tipo de sistemas. En él podemos encontrar la manera de abrir una puerta, el coche o una caja fuerte, conectarnos a nuestros dispositivos móviles, así como información detallada sobre los implantes subdérmicos.

Para más información, véase:

RFID Toys [en línea] . 2005. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.rfidtoys.net/>>.

⁵⁴² Para más información sobre la campaña de financiación, véase:

The xNT implantable NFC chip [en línea] Indiegogo. . [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016].

Disponible en: <<https://www.indiegogo.com/projects/the-xnt-implantable-nfc-chip#/>>.

⁵⁴³ El sistema NFC (Near Field Communication - Comunicación de Campo Cercano) es una tecnología inalámbrica de corto alcance que deriva de las etiquetas RFID. Fue desarrollada principalmente para teléfonos y dispositivos móviles especialmente porque tiene la capacidad de transmitir gran cantidad de datos (has 424 kbits/s) de manera instantánea con un rango máximo de cercanía de 20 centímetros.

⁵⁴⁴ Ejemplo del texto que acompaña a un kit completo para implante.

WARNING This kit definitely contains dangerous things. The xNT transponder device has not been tested or certified by any regulatory agency for implantation or use inside the human body. Use of this device is strictly at your own risk.

xNTi [xNT Tag + Injection Kit] [en línea] Dangerous Things. . [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016].

Disponible en: <<https://dangerousthings.com/shop/xnt-ntag216-2x12mm-glass-tag/>>.

De la misma manera, en la parte inferior de su página web encontramos:

Algunas cosas que se venden en la tienda on-line Dangerous Things son peligrosas. Estás comprando, recibiendo y usando los artículos que adquieres aquí bajo tu propio riesgo. Ahora eres un niño/niña grande, puedes tomar tus propias decisiones acerca de cómo deseas utilizar los artículos que compras. Si esto te hace sentir incómodo, o eres incapaz de asumir la responsabilidad personal por tus acciones, ¡no lo pidas!

Certain things sold at the Dangerous Things web shop are dangerous. You are purchasing, receiving, and using the items you acquired here at your own peril. You're a big boy/girl now, you can make your own decisions about how you want to use the items you purchase. If this makes you uncomfortable, or you are unable to take personal responsibility for your actions, don't order!

Fig.177. Chip xNT. En la izquierda, su comparación en tamaño con una moneda de 25 centavos. en la derecha, los elementos que componen el kit comercializable con todo lo necesario para implantar el chip.



Alternativa con una comercialización directa y abierta para cualquier individuo, pero no por ello sin tener en cuenta las características propias de estos procedimientos. Como hemos observado, este tipo de actividades implican en un principio ciertos riesgos, principalmente porque no son dispositivos regulados y testados por una institución médica. Sin embargo, esto no significa que no hayan sido probados anteriormente demostrando su seguridad. De la misma forma, exigen ciertos requerimientos técnicos e higiénicos a tomar en cuenta, así como un indispensable manejo exhaustivo y responsable por individuos con experiencia en este tipo de implantes. Por ello, desde Dangerous Things se insiste en dar la mayor información posible de todos los dispositivos, sus características, sus procedimientos y los posibles riesgos, reiterando en la necesidad de buscar a un profesional cualificado para su implantación. Por la misma razón, ponen a disposición del potencial usuario un listado con los especialistas modificadores a los que se puede acudir. Especialistas reconocidos y garantizados por Dangerous Things que pueden realizar el procedimiento de manera segura y profesional en todo el mundo.

Actualmente y cada vez más, encontramos una mayor información sobre este tipo de modificaciones. Existen numerosos vídeos en internet en los que se muestra con todo detalle el procedimiento específico para implantes subdérmicos con materiales muy diversos; como plástico, acero, titanio o de tipo magnético⁵⁴⁵. Incluso, en algunos casos como en el del norteamericano **Tim Cannon**, la implantación fue transmitida en tiempo real a través de internet. En este caso, todo aquel interesado pudo observar el proceso en que Cannon se implantaba uno de los chips xNT de la empresa Dangerous Things.⁵⁴⁶ Sin embargo, para Cannon no era el primer implante bajo su Piel, ya que en 2013 fue mundialmente conocido cuando decidió implantarse

⁵⁴⁵ Para el implante de tipo magnético se utilizan imanes de neodimio, cuya estructura y características (compuestos por una aleación de neodimio, hierro y boro) ofrecen mayor fuerza magnética que los habituales, compuestos principalmente por ferrita. De esta manera, los imanes de neodimio permiten ser más ligeros con un tamaño más pequeño en igual condición de fuerza que los compuestos por ferrita.

Generalmente este tipo de implantes se colocan en las yemas de los dedos, permitiendo una sobreestimulación en los receptores somatosensoriales de la Piel en respuesta a los campos electromagnéticos.

⁵⁴⁶ Vídeo del procedimiento realizado y transmitido en directo a través de internet el 13 de mayo de 2014.

Tim Cannon getting the xNT. Live from Grindhouse Labs. [Vídeo]. [en línea]. [en línea] 2014. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=B1Sf4GSsFQ0>>.

en su brazo izquierdo un dispositivo que le permitía grabar y transferir sus propios datos biométricos a través de *bluetooth*⁵⁴⁷.



Fig.178. Dispositivo *Circadia 1.0* y Tim Cannon mientras observa los datos biométricos transmitidos en tiempo real a una *tablet*. 2013.

El dispositivo en cuestión se llama *Circadia 1.0* y fue desarrollado por la empresa Grindhouse Wetware⁵⁴⁸, de la que Cannon es cofundador. Tal y como podemos observar en la página web de la empresa, el objetivo principal de la misma es *aumentar la humanidad usando tecnología de código abierto segura y asequible*⁵⁴⁹. Un equipo de trabajo cuyo interés esencial se apoya en la expansión de las capacidades biológicas a través de dispositivos tecnológicos. Una ampliación de los límites corporales que proponen nuevas formas de experiencia, donde la capacidad humana para reinventarse quedó patente tras el rotundo éxito del implante del *Circadia* en el brazo de Cannon. El dispositivo, con un tamaño considerable, si lo comparamos con los xNT de Dangerous Things, está conformado por tres LEDs y un sensor de temperatura. En esta primera versión, el *Circadia* tiene la capacidad de registrar la temperatura corporal y transmitir estos datos biométricos en tiempo real a través de *bluetooth* a un dispositivo móvil. Al mismo tiempo, los tres LEDs sirven para

⁵⁴⁷ El término *bluetooth* hace referencia a un tipo de red inalámbrica, del tipo WPAN (Wireless Personal Area Network – Red Inalámbrica de Área Personal) que permite transmitir datos entre diversos dispositivos a través de radiofrecuencia.

"The DIY Cyborg". *Motherboard/Vice*. [en línea] . [en línea] 2013. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://motherboard.vice.com/blog/the-diy-cyborg>>.

Para más información acerca de la colocación del implante, véase:

Experimenting with Biochip Implants. [Vídeo]. [en línea] . [en línea] 2013. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=clliP1H3Opw>>.

⁵⁴⁸ Conformada por programadores e ingenieros, fue fundada en enero de 2012. Su sede está establecida en Pittsburgh, Pennsylvania. Estados Unidos.

Grindhouse Wetware [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.grindhousewetware.com/>>.

⁵⁴⁹ Ibid.

[...] *a dedicated team working towards a common goal - augmenting humanity using safe, affordable, open source technology.*

indicar el estado del dispositivo y pueden ser controlados por Cannon para que emitan luz en el momento preciso que él decida.

El procedimiento fue realizado por el modificador Steve Haworth,⁵⁵⁰ en la ciudad alemana de Essen, siendo absolutamente consciente de la importancia de implantar un dispositivo tan novedoso como el *Circadia*. Como él mismo explicaba en una entrevista anterior al procedimiento; es *el primer dispositivo no-médico jamás conocido. Cuando insertemos este chip, haremos historia*⁵⁵¹. Implante innovador y exitoso, que Cannon llevó bajo su Piel del brazo durante más de 90 días. Éxito que provocaría el continuo trabajo durante estos últimos años, por parte de equipo de Grindhouse Wetware, para conseguir su mejora y actualización. Con los primeros resultados de este primer prototipo estimaron llegar a una segunda versión con un tamaño menor y con la posibilidad de medir otro tipo de características biométricas; como la presión arterial, la glucosa y oxígeno en sangre o la frecuencia cardíaca. Y aunque actualmente no conocemos públicamente la existencia de un *Circadia 2.0*, en el año 2015 presentaron un nuevo chip llamado *Northstar*, el cual funciona como una versión reducida en tamaño del primero, sin embargo, está diseñado con una única finalidad; iluminarse bajo la Piel con ayuda de LEDs, pero sin la posibilidad de transmitir ningún tipo de dato biométrico.⁵⁵² Lo que supone, muy al contrario de lo que podemos pensar, que más allá de ser un mero artilugio estético –desde el que no es posible como en los casos anteriores estimar una serie de datos biométricos o un objetivo práctico más allá de producir luz- sin embargo, sigue comprometiendo una alteración de los límites corporales así como una transgresión de los estrechos y catalogados espacios tecnocientíficos.

Fig.179.
Chip *Northstar*.
2015.



⁵⁵⁰ Steve Haworth fue el inventor de los primeros implantes subdérmicos y transdérmicos.

Actualmente es una personalidad extensamente reconocida en el ámbito de la *modificación corporal* por la calidad y la experiencia en la colocación de implantes de silicona.

Steve Haworth [en línea] Steve Haworth. . [sin fecha]. Disponible en: <<http://www.stevéhaworth.com/>>.

⁵⁵¹ «Experimenting with Biochip Implants», (2013). Op. Cit.

This is the first non medical computer device ever produced. When we will put this in it, we will make history.

⁵⁵² En este caso, el implante es capaz de iluminarse bajo la Piel con ayuda de sus cinco LEDs de color rojo. Podrá encenderse 10.000 veces antes de que la batería se agote, aunque está preparado para apagarse tras 10 segundos con las luces encendidas como ahorro energético. Como parte de su desarrollo futuro tendría la capacidad, al igual que el *Circadia*, de transmitir los datos biométricos a un dispositivo digital.

NEIFER, Anna. "Biohackers Are Implanting LED Lights Under Their Skin". *Motherboard/Vice*. [en línea] 2015. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://motherboard.vice.com/read/biohackers-are-implanting-led-lights-under-their-skin>>.

Dispositivos específicamente concebidos y pensados para ser implantados bajo la Piel humana, como es el caso de Grindhouse Wetware o de Dangerous Things. Sin embargo, existen otras vías DIY (*Do It Yourself – Hazlo tú mismo*)⁵⁵³, desde las que podemos encontrar dispositivos con capacidad para ser implantados, como en el trabajo paradigmático del ingeniero ruso Vladimir Zaitsev, que en el año 2015 decidió extraer el chip RFID/NFC de su tarjeta de transporte para implantárselo en su mano izquierda. El procedimiento, tal y como observamos en uno de sus vídeos, es relativamente sencillo; la tarjeta de transporte es disuelta con acetona y una vez el chip queda separado de la misma, es recubierto de silicona.⁵⁵⁴ De esta manera, Zaitsev utiliza el chip bajo su Piel como si se tratara de su tarjeta de transporte, además de programar el lector alojado en la entrada a su trabajo, que con la misma técnica, le permite abrir la puerta automáticamente. Un tipo de implante que, a diferencia de los anteriores, no está pensado ni creado específicamente para ser ubicado bajo la Piel, cuyas posibles complicaciones serán testadas por el propio Zaitsev sin apoyo del saber médico.

Fig.180. Vladimir Zaitsev. Fotogramas del vídeo en el que muestra el procedimiento de extracción e implante del chip RFID/NFC de su tarjeta de transporte en la mano izquierda. 2015.



⁵⁵³ De manera general, el término DIY se refiere al proceso en el que uno mismo construye, repara, transforma o modifica, cualquier elemento u objeto. Dentro de las comunidades de Biohackers o Body hackers es utilizada comúnmente como parte de su filosofía porque implica procesos o actividades que son realizadas fuera de los estándares o las normas sociales preestablecidas. Procesos que implican un estudio o un desarrollo particular a través de los métodos específicos de investigación tradicional, como en la ingeniería; biomédica, industrial o informática.

⁵⁵⁴ Карма «Тройка» под кожей. [Vídeo]. [en línea]. [en línea] 2015. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=AiNZG7bM9V0>>.

En este punto y tras evaluar las prácticas anteriores, podemos pensar que aquella tercera oreja de Stelarc⁵⁵⁵ realizada con células madre para implantar en su antebrazo con la capacidad no sólo de recibir información sino también de transmitirla –proyecto actualmente no finalizado–, haya quedado obsoleta no sólo por la funcionalidad de estos nuevos sistemas de implantes, sino también por su próximas y rápidas mejoras, donde la Piel es entendida como un tejido vivo y su alteración, como hemos visto, será realizada de forma ajena a lo estipulado según los parámetros escogidos singularmente. Una heterogeneidad de procesos y modificaciones que se resisten a su codificación, obligando a tener presente un amplio espacio de posibilidades que subrayan precisamente la necesidad de quitar el control sobre nuestra corporalidad a todo aquel ajeno a nosotros mismos. Una heterogeneidad propia de las elecciones personales de cada individuo, donde la Piel es lacerada y alterada a través de la introducción de elementos externos que no le pertenecen, dando lugar a imágenes múltiples que, ajenas al estándar, violentan el espacio de relación social. De ahí, que el carácter propio de este tipo de trabajos impliquen un rechazo hacia su normativización y clasificación, y por tanto, puedan mantenerse en los márgenes tecnocientíficos aunque sea de manera temporal. Especialmente porque en el momento en que todas estas prácticas puedan ser admitidas o absorbidas, tras un cierto período de tiempo por los espacios de saber-poder, desde el biohacking especialmente, ya se estará trabajando en procesos, estrategias y alteraciones que siempre quedaran estimadas en un más allá del ámbito categorizado.⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ El proyecto denominado *Extra Ear*, fue concebido en 1996 y tras múltiples problemas y varias cirugías no ha sido llevado a cabo en su totalidad.

STELARC. *Ear on arm. Engineering internet organ* [en línea] Stelarc. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016 a]. Disponible en: <<http://stelarc.org/?catID=20242>>.

⁵⁵⁶ En relación a esta afirmación, veremos más adelante cómo desde la hibridación entre diferentes disciplinas y herramientas como las nuevas tecnologías y la tecnociencia –espacio categorizado de saber-poder–, encontraremos dispositivos y estrategias que en clara relación con la Piel, servirán de apoyo para establecer diferentes experiencias basadas en nuevos planteamientos, usos y entendimiento de aquellos dispositivos absorbidos previamente por lo institucionalizado.

véase el último epígrafe de esta investigación: 5.1. *Dermocartografía de la Exterioridad*.

3.2.2 Tatuaje. Cómo establecer una marca

La acción de marcar la Piel provocando una señal indeleble y visible, es realizada desde la antigüedad y por seres humanos de todo el planeta. Sus objetivos y funciones difieren según el momento y el territorio, pero todas ellas coinciden no sólo en el hecho de alterar la Piel, sino precisamente en identificar o destacar al individuo; una singularización, identificación, una pertenencia a un grupo, a una clase social. Marcas que siempre han comprometido significados tanto positivos como negativos; el enfrentamiento en la esfera social, la exclusión y estigmatización, la adjudicación de un mayor nivel o estatuto social. Marcas, en cualquier caso, que han servido durante siglos para establecer un control exhaustivo del individuo y de su Piel.⁵⁵⁷

Algunas de ellas forzadas, como las realizadas en la antigua Grecia a los esclavos para diferenciarlos del resto de individuos, o aquellas utilizadas en el antebrazo de los prisioneros de los campos de concentración nazi durante la II Guerra Mundial. Otras, por el contrario, totalmente voluntarias, como los tatuajes de los marineros o prostitutas que mantenían su estatuto y pertenencia a una esfera social específica. Indicadores de aspectos negativos como los anteriormente citados, pero también con un significado positivo: véase durante las Cruzadas la marca en forma de cruz realizada en la Piel de los cristianos para ser reconocidos y en caso de muerte poder obtener cristiana sepultura; las utilizadas como parte de un rito de paso en el que el niño se convertía en adulto, así como los legionarios romanos que portaban en su brazo derecho el nombre del emperador y su fecha de alistamiento.⁵⁵⁸

Distintivos omnipresentes en todas las sociedades con una multiplicidad de formas y propósitos, cuyas primeras manifestaciones en Europa Occidental son datadas con más de 5.300 años de antigüedad. Es el caso de las marcas tatuadas en la Piel de una momia encontrada por un grupo de excursionistas en los Alpes en el año 1991. *Otzi o El hombre de Hielo*, es como se conoce a la momia con los tatuajes más antiguos hasta el momento conocidos. Está cubierta con más de 61 marcas realizadas a través de cortes que posteriormente eran frotados con carbón. Se trata, principalmente de líneas que no superan los 4 centímetros de largo claramente visibles en su tórax, espalda, piernas, tobillos y muñecas. Marco Samadelli, científico encargado de su estudio desde el EURAC, Institute of Mummies and the Iceman⁵⁵⁹, ha conseguido a través de un exhaustivo escaneo fotográfico, presentarnos el mapa completo de la Piel de *Otzi* donde podemos observar las diferentes marcas con una calidad de imagen increíblemente precisa.⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ Para más información acerca de prácticas rituales de modificación de la Piel realizadas por grupos indígenas o aborígenes —especialmente el tatuaje y la perforación—, véase:

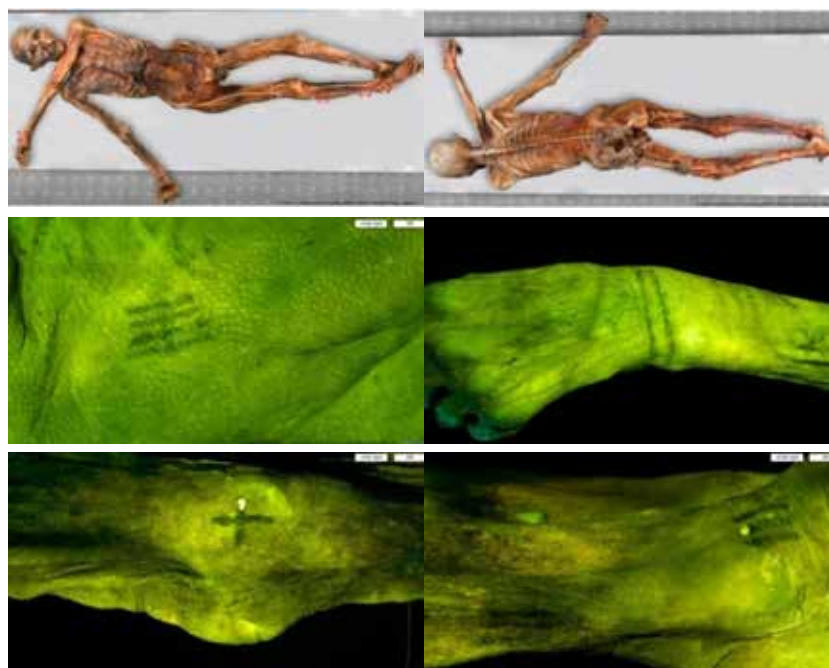
MARTÍNEZ ROSSI, (2008). Op. Cit.

⁵⁵⁸ LE BRETON, (2013). Op. Cit.p.21.

⁵⁵⁹ EURAC Research [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.eurac.edu/en/research/health/iceman/Pages/default.aspx>>.

⁵⁶⁰ Iceman Photoscan [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.icemanphotoscan.eu/>>.

Fig.181. Detalles de diferentes partes de la Piel de Otzi escaneadas: las dos primeras con luz blanca, las cuatro siguientes con luz ultravioleta.



Lo que cuenta la Piel de *Otzi* es que hace más de 5.300 años ya se practicaba el tatuaje, aunque no podamos precisar con seguridad la intención con la que fue realizado. Una cartografía de toda su Piel que da cuenta de cómo *Otzi* con sus marcas se relacionaba con el mundo y con un otro, ya que la propia marca, en esencia, aun sin saber con certeza su significado o utilidad principal, es claramente visible, y siguiendo a Le Breton, *distingue de manera definitiva al individuo de lo indiferenciado y señala su legitimidad como integrante del grupo*⁵⁶¹. Ideas que de la misma manera que son asociadas a esta momia, nos sirven para entender la marca a través de las distintas sociedades, incluida nuestra contemporaneidad.

En términos generales, podemos decir que el tatuaje es una de las modificaciones más aceptadas, demandadas y compartidas en nuestra sociedad occidental actual. De la misma manera que otro tipo de alteraciones corporales, tal y como hemos comentado anteriormente, la sociedad decide y otorga un cierto reconocimiento o un claro rechazo; valores asociados según sus características y particularidades. De esta forma, podemos decir que la realización de tatuajes en zonas específicas de la Piel, tales como el rostro o el globo ocular, así como cuando su extensión ocupa un espacio considerablemente amplio de la superficie dérmica, a día de hoy suponen una cierta resistencia a ser admitidas o a ser valoradas positivamente en el contexto social. Más allá de las particularidades específicas, tomamos en cuenta que uno de los motivos principales que nos llevan a considerar la realización de una alteración en nuestra Piel, o un tatuaje en particular, es precisamente la búsqueda o reconfirmación de nuestra individualidad ya que necesitamos sentirnos únicos, diferenciados del resto, con la autoridad y certeza necesaria para considerar que nuestra Piel es nuestra y por tanto, poder ostentar la libertad absoluta de modificarla según nuestras propias convicciones. Esto implica, que cualquier marca realizada sobre la superficie dérmica por elección propia,

⁵⁶¹ LE BRETON, (2013). Op. Cit.p.12.

quedará enmarcada en las referencias propias de cada individuo, según un contexto particular y sus relaciones en una colectividad. Como bien explica el psicólogo Jorge Ballester:

Hay infinitas variantes, como cada persona que se haga una modificación. Y cada persona va a tener su propia motivación basada en su biografía de por qué esta cuestión y no otra. También la zona del cuerpo tiene que ver con nuestra historia personal, con nuestra biografía⁵⁶².

De ahí que, por ejemplo, podamos encontrar tatuajes similares en diferentes individuos, y que su relación con el dibujo, su forma, el lugar y el significado, sea totalmente diferente, quedando una justificación o intención totalmente particular e individual a cada uno de ellos.

Fig.182. Jake Berzosa. *Kalinga. Fang-od Oggay. (b.1920). Buscalan, Tingalayan.* Fotografía de mujer tatuada de la etnia Kalinga, Filipinas. 2011.



Fig.183. Vista delantera y posterior de un tatuaje tradicional japonés.



⁵⁶² Extracto de la conversación con el psicólogo Jorge Ballester en el documental *Tabú Latinoamérica. Cuerpos modificados*.

MARIÑO, Adriana. *Tabú latinoamérica. Cuerpos modificados*. [Vídeo]. Documental. 2009.

Fig.184. Isabel Muñoz. *Maras*.
Fotografía de marero salvadoreño. 2006.



Marcas, que actualmente y cada vez con más intensidad son realizadas sobre nuestra Piel y que acertadamente mostró la exposición *Tatoueurs, tatoués* (*Tatuadores, tatuados*)⁵⁶³ en el Musée du quai Branly - Jacques Chirac de París, durante más de un año entre 2014 y 2015. Una exposición, dividida en cinco secciones, que da cuenta, no sólo de la historia del tatuaje a través de diferentes culturas y épocas, sino del devenir propio de su uso hasta la actualidad. Una muestra que convivió al mismo tiempo y en la misma ciudad, con una de las mayores ferias del tatuaje que existen en la actualidad, la *Mondial du Tatouage* en la que se reunieron más de 340 artistas de la profesión de todo el mundo para trabajar en el espacio La Grande Halle de la Villette, durante los tres días que duraba el evento.⁵⁶⁴ Un aumento del interés hacia este tipo de prácticas, que de la misma forma, podemos confirmar con la proliferación de programas de televisión especializados a lo largo y ancho del mundo, lo que nos da una idea de la gran cantidad de Piel que actualmente portan una marca tatuada.⁵⁶⁵ Marcas que expresan y exponen aquellos símbolos particulares, sociales y culturales que a través de la Piel singular de cada individuo dan cuenta de la importancia actual de este tipo de alteraciones en nuestras sociedades, donde, por otro lado, tenemos que tener en cuenta que *es un hecho cultural, es el reflejo de una apropiación lúdica de sí mismo, aunque también tiende a convertirse en un producto de consumo más*⁵⁶⁶.

⁵⁶³ La exposición se realizó desde el 6 de mayo de 2014 hasta el 18 de octubre de 2015.

Para más información, véase:

«Expositions événements au musée. Tatoueurs, tatoués», (2014). Op. Cit.

⁵⁶⁴ Evento realizado los días 6, 7 y 8 de Marzo de 2015.

Para más información, véase:

Mondial du Tatouage [en línea] . 2015. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en:

<<http://www.mondialdutatouage.com/>>.

⁵⁶⁵ En este sentido encontramos programas como *Tattoo Nightmares*, *Ink Master*, *Bad Ink*, *Tatuajes Terribles*, *Malditos Tatuajes*, *Madrid Ink*, *New York Ink*, *Los Angeles Ink*, *Miami Ink*, entre otros.

⁵⁶⁶ LE BRETON, (2013). Op. Cit.p.68.

Fig.185. Tatuajes realizados por profesionales que acudieron a la feria mundial del tatuaje en el espacio Grande Halle de la Villette de París. Evento realizado los días 6, 7 y 8 de Marzo de 2015.



Y aquí es donde encontramos una de las cuestiones más importantes que ya avanzamos anteriormente; la democratización de uso de este tipo de prácticas y el consecuente intento por ser catalogadas y normalizadas, han provocado una banalización de las mismas perdiendo su sentido primordial y singular. En el caso particular que nos ocupa, la decisión de tatuarse, así como el qué y por quién, implican una multiplicidad de motivos, así como diferentes objetivos, -algo que pertenecerá de forma singular al individuo-. Sin embargo, la proliferación de empresas y comercios específicos e incluso la profesión cada vez más normalizada y reglada en todos los aspectos (desde cómo debe llevarse a cabo la realización del mismo, qué tipo de dibujos o motivos específicos, qué colores, en qué lugar es más conveniente), lleva a un acto y una forma absolutamente superficial, propia de nuestra sociedad de consumo. De esta manera, como elemento decorativo u ornamental, cualquier relación más profunda, similar a su carácter esencial y su necesidad de realización, queda establecido fuera de los significados propios que le otorgaban las sociedades tradicionales donde cualquier tipo de marca dérmica -tatuajes, escarificación, *branding*-, recordemos, implicaba necesariamente ceremonias colectivas o rituales de paso.

No es necesario indagar demasiado para darnos cuenta de la, cada vez más evidente superficialidad, en el momento en que este tipo de alteraciones dérmicas aparecen constantemente y de manera visible a través de los medios de comunicación, pasan a formar parte de la publicidad de grandes marcas comerciales y muchas figuras públicas las exhiben abiertamente. Así, uno de los casos más impactantes y paradigmáticos puede ser observado con el canadiense Rick Genest, más conocido como Zombie Boy (Montreal, 1985), cuya Piel totalmente tatuada a modo de esqueleto andante, incluyendo rostro y cabeza, se presta continuamente a la realización de spots publicitarios y desfila para grandes modistos. Su trabajo comercial más conocido fue realizado para la marca de cosméticos *Dermablend* en el

año 2011⁵⁶⁷, en el que podemos observar a un Zombie Boy frotarse con una esponja de algodón impregnada en desmaquillante por toda su superficie corporal, mientras que para nuestra sorpresa, poco a poco se desvelan los tatuajes que habían sido escondidos previamente tras una capa de maquillaje.

Fig.186. Fotogramas del vídeo publicitario de la marca de cosméticos *Dermablend* y Rick Genest (Zombie Boy). 2011.



De esta forma, en el caso específico de Zombie Boy, podemos encontrar ideas contrarias o ambivalentes en relación a este tipo de prácticas ya que aquellas características en un principio entendidas como desviadas, -esto es, el hecho de tener toda la superficie corporal tatuada, incluido el rostro-, puede llegar a convertirse en una particularidad no sólo aceptada, sino reconocida y aplaudida dentro de nuestra sociedad. En este caso particular, se consigue asociar la imagen de Zombie Boy con una serie de ideas claramente positivas; todas ellas como resultado de un complejo desarrollo comercial insertado en nuestros hábitos y preferencias de consumo. Y aunque esta situación específica de Zombie Boy puede resultar aparentemente novedosa, no es muy diferente de los numerosos casos que desde finales del siglo XIX y principios del XX utilizaban la imagen de su Piel totalmente tatuada. Marcas distintivas y singulares como elemento y reclamo comercial, especialmente a través de empresas o actividades relacionadas con el ámbito circense o de las ferias itinerantes, como el caso del inglés Horace Ridler, (Surrey, 1882 – Sussex, 1969), más conocido como Gran Omi u Hombre Cebra,⁵⁶⁸ con toda

⁵⁶⁷ *Dermablend Professional - Tattoo Cover Up Makeup: Go Beyond The Cover*. [Video]. [en línea] . [en línea] 2011. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=9mIBKifOOQQ>>.

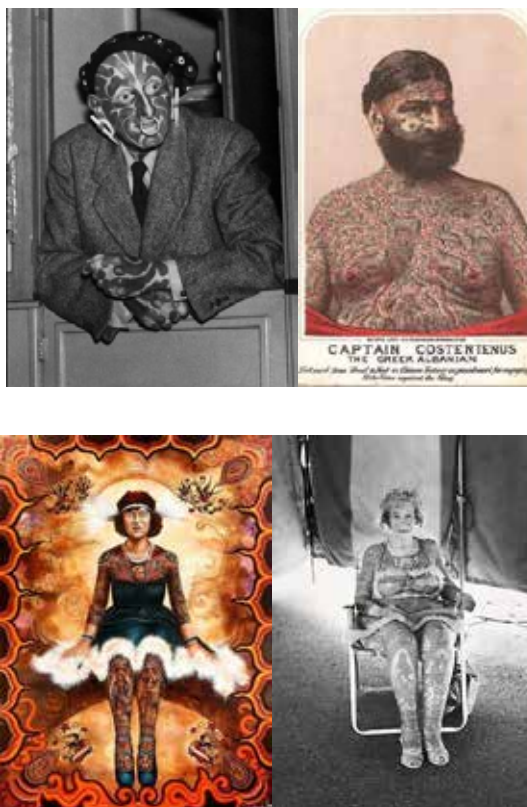
⁵⁶⁸ Para más información, véase: MARTÍNEZ ROSSI, (2008). Op. Cit.p.262.

su Piel tatuada recordando el dibujo propio de la piel del animal, así como perforaciones en la nariz, dilataciones en las orejas, y dientes afilados a modo de caninos, que exhibió su imagen desde 1930 a 1950 en múltiples lugares de todo el mundo. De la misma manera, encontramos al artista de circo griego mundialmente conocido como Captain Costentenus⁵⁶⁹ (Capitán Constantino) a finales del siglo XIX, así como a la norteamericana Anna Artoria Gibbons, a principios del siglo XX.

Fig.187. (Superior-izquierda). Horace Ridler. El Gran Omi u Hombre Zebra.1946.

Fig.188. (Superior-derecha). Cartel promocional de Captain Costentenus.

Fig.189. (Inferior). Anna Artoria Gibbons. En la izquierda, serie homenaje a los iconos del tatuaje. 1900. Pintura acrílica sobre tela. 200 cm x 150. En la derecha, fotografía en blanco y negro realizada en Nebraska, Estados Unidos. 1976.



Una comercialización del *freak*, durante los siglos XIX y XX, que ha sido arrastrada hasta la actualidad. Sin embargo, aquellos monstruos de circo, cuyas malformaciones, marcas o *defectos* físicos formaban parte del entretenimiento social, fueron absorbidos por el terreno institucional y médico dando paso cada vez con más fuerza a un control y orden en la conformación de nuestra imagen social, provocando de esta manera una clara homogeneidad. Como bien decía Fakir Musafar.

Desde 1945 ha sido imposible tener un espectáculo de monstruos (freak show) - ¡Sé que algunas personas trataron de encontrar monstruos para tener uno, y no pudieron encontrar

LÓPEZ MATO, Omar R. *Monstruos como nosotros. Historias de freaks, colosos y prodigios*. 1ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, vol. E-Book. 2012.

⁵⁶⁹ *Capitain Costentenus* o *El albanés griego* era un artista de circo en la década de 1880. Como parte de su atractivo comercial, contaba que durante sus viajes fue tatuado contra su voluntad tras ser secuestrado por chinos tártaros.

*ninguno! Es un mundo cojonudo: ¡ni siquiera puedes encontrar más monstruos! ¡Todo el mundo "tiene" que mirar lo mismo!*⁵⁷⁰

Posiblemente, como bien apuntaba Musafar, actualmente no podemos ser testigos de aquellos *freaks* que Tod Browning nos dejó con el cine en 1932 o de aquellas ferias de monstruos y rarezas humanas que especialmente en la época victoriana fueron tan aplaudidas y visitadas. Incluso tiene toda la razón al exponer esa clara homogeneidad en la que *¡Todo el mundo "tiene" que mirar lo mismo!* Sin embargo, Musafar se equivoca en el hecho de exponer que actualmente no existe la figura del *freak*, todo lo contrario, ahora más que nunca podemos afirmar la existencia de esta figura. Si los monstruos de los *freaks shows* tenían que vivir siendo apartados del sistema social arrastrando el estigma que les había convertido en monstruos, odiados o detestados, ahora existen otro tipo de *freaks*; aquellos que nosotros mismos construimos a través de nuestra sociedad de consumo capitalista. De esta manera, aunque ambos siempre han sido contruidos, en la actualidad no es una figura ante la que sentir repugnancia, sino que se ha convertido en un objeto deseado, en objeto publicitario exclusivo de unos pocos, de tal manera que, si antes el *freak* quedaba asociado a la heterogeneidad, a lo diferente, ahora lo hace reflejado en una clara homogeneidad como un objeto de consumo más, tal y como hemos visto en el caso de Zombie Boy.



(De izquierda a derecha).

Fig.190. Entrada de un espectáculo de monstruos (*freak show*) en Coney Island, Nueva York. Estados Unidos. 1950.

Fig.191. Charlotte Linda Vogel, conocida como Susi, la chica con Piel de elefante.

Fig.192. Fedor Jiftichew, también conocido como Jo Jo o el hombre con cara de perro.

Fig.193. Cartel. 1884. Atletas y luchadores enanos.

⁵⁷⁰ «Fakir Musafar: The idea of Modern Primitives / Skin deep: «Your body belongs to you-play with is»/ Interview with Rebecca McClen Novick, 1992», ([sin fecha]). Op. Cit.

Since 1945 it's been impossible to have a freak show - I know some people who tried to find enough freaks to have one, and they couldn't find any! It's a helluva world: you can't even find freaks anymore! Everyone "has" to look the same!

Fig.194. (Izquierda).
Ella Harper, la chica
camello.

Fig.195. (Derecha).
Cartel. 1914. En él se
puede leer: *El favorito de
las mujeres y los niños.
Lionel, el hombre león.
Mitad hombre, mitad
león. Nacido en Rusia.
¡Único! ¡Vivo! ¡Genuino!*



De esta manera, aunque la Piel en mayor o menor medida y de muy diversas formas ha formado parte de intercambios comerciales, nunca antes como ahora esta imagen viva y singular de cada individuo ha estado tan cerca de convertirse en un elemento tan importante del entramado comercial por la democratización de la exhibición del espectáculo. Especialmente teniendo en cuenta, tal y como ya expresamos previamente en relación a las tan auguradas sociedades de control expuestas por Deleuze, que en nuestra sociedad contemporánea no podemos hablar de individuos, no podemos hablar de sujetos, sólo podremos hablar de consumidores⁵⁷¹. El mercado, el *marketing* y la publicidad, proliferan de manera exponencial conformando el eje de nuestras vidas; donde la manipulación y el control de nuestra Piel y por ende de nuestras subjetividades, es cada vez más agresiva. Donde cada vez con mayor fuerza el sujeto es absolutamente intercambiable, modelable, modificable, dejando sus elecciones al continuo devenir propio del mercado. Nuestra posición como individuos, se disuelve en un mar alejado de referencias propias que debemos construir a base de fragmentos. Y aquí, es donde la Piel actúa como objeto y fragmento corporal de consumo más valorado, donde el *biopoder* actúa de manera más desproporcionada. Violencia *sistémica* en la que como con cualquier otra mercancía, se exhibe sin importar realmente su verdadero sentido; donde lo principal sólo estriba en su valor de cambio o económico, donde el yo se disuelve.

Algo que se expone claramente a través del artista argentino **Federico Sposato** (Buenos Aires, 1982) y su trabajo *Pay x Piel (Pagar x Piel)*⁵⁷², de 2014, en el que ofrece la posibilidad de comprar un espacio de su Piel (espalda u hombros) para tatuarse el nombre del comprador tras un pago de 60 euros. Por otro lado y de igual manera, el alemán Uwe Troeschel puso precio en el año 2015 a las diferentes partes de la Piel del rostro para tatuarse publicidad. Así, la parte más cara era su frente, por

⁵⁷¹ DELEUZE, (2014b). Op. Cit.pp.283-284.

[...] *el capitalismo ya no se concentra en la producción [...] Es un capitalismo de superproducción. Ya no compra materias primas ni vende productos terminados o procede al montaje de piezas sueltas. Lo que intenta vender son servicios, lo que quiere comprar son acciones. No es un capitalismo de producción sino de productos, es decir, de ventas o de mercados. [...] El hombre ya no está encerrado sino endeudado.*

⁵⁷² SPOSATO, Federico. [en línea] Federico Sposato. Pay x Piel. [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.federicosposato.com/pay-x-piel.html>>.

un precio de 50.000 euros; o todo su rostro, por 100.000.⁵⁷³ Pero anteriormente, en el año 2005, ya existían casos como el de Karolyne Smith, quien aceptó 10.000 dólares de la empresa de juego en línea *Golden Palace*, para tener tatuado de manera permanente en su frente el texto *goldenpalace.com*.⁵⁷⁴

Fig.196. (Izquierda). Federico Sposato. *Pay x Piel*. 2014.

Fig.197. (Derecha). Fotografía de Karolyne Smith con el tatuaje publicitario *goldenpalace.com*. 2005.



Actividades que inciden en cómo actualmente todo puede estar sujeto a una posible venta, incluyendo por supuesto, nuestra Piel, y que, como síntoma actual, pone de relieve el artista belga **Wim Delvoye** (Wervick, 1965), al asumir y recoger aquellos símbolos cotidianos claramente valorados y compartidos, para reflexionar y profundizar sobre su sentido y vigencia. Delvoye nos confronta ante el hecho de que aquella marca corporal que tanto estimamos y ansiamos; aquellos distintivos realizados sobre nuestra Piel que consideramos de manera contundente como parte indiscutible en la conformación de nuestra individualidad, se diluyen perdiendo todo su sentido al evidenciar ideas totalmente opuestas a nuestro tan aceptado sistema de valores. Para ello realiza tatuajes, pero éstos no son llevados a cabo sobre una Piel humana, sino sobre la de cerdos vivos, de tal manera que como él mismo explica:

*Cuando eres fan de Jesús o del Rock and Roll, lo quieres mostrar también en el cuerpo, para enseñar "éste soy yo", esa es mi identidad, creo en eso. Cuando tatuamos eso en un cerdo, todas tus creencias, todo tu sistema de valores, se vuelve ridículo*⁵⁷⁵.

⁵⁷³ AURANE, Alvaro José. "Tatuajes: la piel como nuevo soporte de comunicación". *La Gaceta*. [en línea] Tucumán. Argentina: 18 marzo 2012. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.lagaceta.com.ar/nota/481728/informacion-general/tatuajes-piel-como-nuevo-soporte-comunicacion.html>>.

⁵⁷⁴ Para más información, véase:

HAINES, Lester. "Online casino tattoos woman's face". *Le Register*. [en línea] Londres. Reino Unido: 7 enero 2005. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <http://www.theregister.co.uk/2005/07/01/casino_tattoos_womans_face/>.

"Past their sell by dates: Meet the people branded for life with tattoos advertising websites that no longer exist". *Daily Mail*. [en línea] Reino Unido: . [en línea] 2012. [Consulta: 17 febrero 2016]. Disponible en: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2209233/The-body-billboard-The-people-dotcom-tattoos-advertising-websites-longer-exist.html>>.

⁵⁷⁵ LEWIS, Ben. *Art Safari. Disco 2. Wim Delvoye: Is this shit art?*. [Vídeo]. Documental. Icarus Fillms, 2009.

Traducción ofrecida por los subtítulos del propio vídeo.

Trabajo sarcástico en el que nuestras ideas y convicciones, quedan al descubierto perdiendo todo su significado.

Fig.198. (Izquierda). Wim Delvoye. *Jesus*. 2005. Piel de cerdo tatuada en molde de poliéster. 47 x 25 x 70 cm.

Fig.199. (Derecha). Wim Delvoye. *Snowwhite*. 2005. Piel de cerdo tatuada en molde de poliéster. 67 x 30 x 140 cm.



Para la realización de los tatuajes, utiliza marcas comerciales (Disney, CocaCola, Louis Vuitton, Ford), iconografía occidental, ya sea de tipo religiosa (cruces, símbolos y escenas religiosas) o cultural (calaveras, corazones o modelos de tatuajes populares y tradicionales en occidente). Tatuajes sobre la Piel de los cerdos, que provocan una desestabilización de las categorías establecidas; nuevas interpretaciones de nuestras sociedades y nuestra manera de estar en el mundo.

Todo comenzó en 1992 cuando Delvoye tatuaba en la Piel de cerdos previamente desollados, proveniente de mataderos estadounidenses. Más tarde, en 1997, decidió hacerlo con cerdos vivos en diferentes espacios como San Francisco o Moscú, para finalmente trasladarse en 2004 a una granja en la ciudad de Yang Zhen, cerca de Běijīng⁵⁷⁶, como su *Art Farm*⁵⁷⁷ (*Granja de Arte*) definitiva. Un espacio preparado para albergar una piara de hasta 30 cerdos cuyos cuidados quedan bajo la atenta mirada del personal cualificado; tatuadores, espantamoscas especializados, veterinarios, curtidores.⁵⁷⁸

⁵⁷⁶ Más conocida como Pekín en su adaptación al idioma español. Tal y como expresa la RAE (Real Academia Española) desde el Diccionario panhispánico de dudas: *El nombre tradicional en español para designar la capital de China es Pekín (también, raro hoy, Pequín). El nombre Beijing es resultado de la transcripción de los caracteres chinos al alfabeto latino según el sistema «pinyin», desarrollado en China a partir de 1958 con el fin de unificar los diversos sistemas de transcripción del chino aplicados por distintos países. Este sistema se puso en práctica oficialmente en 1979 y es hoy mayoritariamente utilizado por las agencias de prensa. No obstante, se recomienda usar en nuestro idioma el nombre tradicional español, cuyo gentilicio es pekinés (o pequinés, si se utiliza la grafía minoritaria Pequín).*

Aunque tomamos en cuenta la recomendación de la RAE, nos parecía más acertado el uso según la transcripción de los caracteres chinos (Běijīng), ya que es así como aparece reflejado en la mayoría de los textos manejados en relación a Wim Delvoye y su *Art Farm*.

⁵⁷⁷ Es interesante tener en cuenta cómo la investigación del genoma humano comenzó algunos años antes de que Delvoye comenzara a tatuar a cerdos vivos, desde la que se podía confirmar la existencia de grandes similitudes entre el genoma humano y el del cerdo.

⁵⁷⁸ Para más información acerca de cómo viven y son tatuados los cerdos en *Art Farm*, véase: *Reuters Life - Tattooed Pigs*. [Vídeo]. [en línea] . [en línea] 2005. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=DUCX0owdIhY>>.

Fig.200. Fotogramas del vídeo que muestran a Wim Delvoye y alguno de sus trabajadores en Art Farm. 2005.



Todos los animales cuentan con espacios individuales; son alimentados, hidratados y cuidados de manera personal; y cada semana son sometidos a un tiempo de tatuado mínimo. Para la realización del tatuaje previamente son sedados, afeitados y se les aplica vaselina en la Piel, evitando cualquier tipo de daño.⁵⁷⁹ Durante toda su vida en la granja, todos los animales son tatuados en diferentes ocasiones, teniendo en cuenta su crecimiento y aumento de peso; ya que para Delvoye, lo interesante es que el dibujo vaya cambiando según el cerdo va creciendo. De esta manera y tal como él mismo explica: *Empezamos a los 25 o 30 kilos y luego paramos cuando llega a 100. Y ves un crecimiento increíble. Cada semana tienes un crecimiento de uno o dos centímetros para cada dibujo*⁵⁸⁰. No sólo la Piel del cerdo es tratada como si fuera humana, sino que los propios animales son cuidados como si se trataran de seres humanos, ya que cuentan con calefacción, aplicación de crema solar, cuidados específicos para evitar las moscas y demás insectos, además de masajes, exigiendo una atención durante las 24 horas del día. Un animal que de manera habitual, vive y muere por, para y dentro de unos parámetros de la industria alimentaria, es desplazado a través de las marcas tatuadas al ámbito de lo humano, así como a la industria del arte. Una clara yuxtaposición de dimensiones preestablecidas y aparentemente equidistantes, donde la buena vida concedida a los animales forma parte, en sí misma, de un sistema de producción, ya que los interesados pueden comprar el animal mientras vive y crece en la granja, pudiendo disfrutar a través de cámaras y en tiempo real de su *arte vivo* hasta su muerte; entendiéndolo por tanto como objeto, como pieza artística. Una vez el animal muere, el sistema de producción y consumo se completa; bien con su desollamiento y

⁵⁷⁹ LASTER, Paul. "Bringing home the bacon. Wim delvoye". *ArtasiaPacific*. [en línea] vol. 55. 2007. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://artasiapacific.com/Magazine/55/BringingHomeTheBaconWimDelvoye>>.

To tattoo a pig, we sedate it, shave it and apply Vaseline to its skin.

⁵⁸⁰ ENRIGHT, Robert. "Vim & Vigour; An interview with Wim Delvoye". *Border Crossings*. vol. 96, pp. 20-35. 2005. p.33.

We start at 25 or 30 kilos and then we stop when he's 100 kilos. And you see amazing growth. Every week you have a growth of one or two centimetres for each drawing.

posterior enmarcado o estirado de la Piel tatuada sobre un bastidor -tal y como se procedería con cualquier otro tipo de pieza artística tradicional- o bien ajustada sobre un positivo en poliéster correspondiente al molde específico del cerdo, en la que la forma anatómica y las dimensiones del animal se mantienen. Un tipo de arte que a priori -por tratarse de cerdos, animales pensados en nuestra sociedad occidental principalmente como alimento- puede parecer *invendible* –fuera de este propósito-, *pero éste crece y vemos de una manera irónica, como funciona la inversión*⁵⁸¹.

Fig.201. (Superior-izquierda). Wim Delvoye. *Heart/Keys*. 2007. Piel de cerdo tatuada en marco oval. 58 x 50 cm.

Fig.202. (Superior-derecha). Wim Delvoye. *LV Multicolor*. 2008. Piel de cerdo tatuada. 165 x 120 cm.

Fig.203. (Inferior). *Untitled*. 2006. Piel de cerdo tatuada. 125 x 112 cm. / *Love*. 2005. Piel de cerdo tatuada enmarcada. 100 x 121 cm.



Fig.204. (Izquierda). Wim Delvoye. *Untitled*. 2005-2006. Piel de cerdo tatuadas en moldes de poliéster. Medidas variables.

Fig.205. (Derecha). Wim Delvoye. *Stuffed Carpet Pigs*. 2010. Piel de cerdo tatuadas en moldes de poliéster. Medidas variables. Exposición en el MAMAC, Museo de Arte Moderno y Arte Contemporáneo de Niza. Francia.

⁵⁸¹ Ibid. p.23.

We make art that's unsellable, but it grows and it shows, in an ironic way, how investment works.

Reproducción industrial e inversión comercial que representa de forma paralela nuestras propias creencias y manera de estar en el mundo, ya que nos muestra abiertamente aquellos valores propios a través de los que construimos nuestra sociedad, nuestra aparente singularidad, así como nuestras arraigadas convicciones. Intenta dar una mejor vida a los cerdos evitando por un lado que aquellos que forman parte de su *Art Farm* queden insertados dentro de los sistemas de consumo/alimentación y puedan llevar una vida agradable, proporcionándoles un valor elevado.⁵⁸² Sin embargo y al mismo tiempo, les conduce inevitablemente a otro tipo de industrialización y producción, donde lo único importante es su valor de cambio simbólico; propio de nuestra sociedad actual de consumo, que de la misma manera afecta al individuo y a su Piel. Trastoca nuestro habitual estado de cosas, nuestra manera de estimar y asignar categorías en nuestro contexto, presentando nuevos valores y relaciones a priori excluyentes entre sí, y como bien expone Amanda Rowell:

[Como] gran nivelador y / o inversor de jerarquías, Delvoye deja al descubierto los sistemas establecidos de valor mediante la aplicación de ornamento precioso asociado con elementos de valor cultural elevado -como un ser humano o una catedral- junto con algo de menor valor -como un cerdo o un camión de basura-⁵⁸³.

Pero si su *Art Farm* y la producción de piezas comerciales a través de la Piel de los cerdos tatuados consiguen desmoronar nuestras categorías, será con su trabajo llamado *Tim* que intensificará estas mismas proposiciones. Desde el año 2006 hasta el año 2008, se completaría un tatuaje en la espalda de Tim Steiner. Tatuaje, que en la misma línea que los diseños de Delvoye efectuados sobre la Piel de los cerdos, cuenta con elementos populares y culturalmente asociados con el tatuaje; como es, en este caso, una virgen, una calavera mexicana, golondrinas y flores. Tatuaje que forma parte de un contrato de venta acordado con un coleccionista alemán en el que se estipula principalmente la conservación de la Piel de Tim tras su muerte por una cantidad de 150.000 euros. Además y como parte del contrato, Tim tiene que cuidar

⁵⁸² Anteriormente al trabajo de Delvoye y sus tatuajes en la Piel de los cerdos, encontramos a Andy Feehan (Texas, 1950), que tatuó unas grandes alas a un pequeño cerdo al que llamó Minnesota para su proyecto *The Tattooed Pig as an Aesthetic Dialectic* (*El cerdo tatuado como una Dialéctica Estética*). Quería sacar a Minnesota del sistema de producción, muerte y consumo al que están destinados todos los cerdos. De ahí, tatuar dos alas como metáfora de su libertad. Una idea que tuvo en la cabeza durante algunos años y que tras algunos obstáculos llegó a conseguir en 1977 acogiendo a Minnesota como su animal de compañía. Más tarde, tatuó de la misma manera a otro cerdo y a un perro. A diferencia de Wim Delvoye, Andy Feehan sólo pretendía revalorizar al animal, sin posicionarle en otro sistema de producción o industrialización.

Para más información, véase:

FEEHAN, Andy. *Andy Feehan: Tattooed Pigs and Hairless Dogs* [en línea] Andy Feehan. 2014. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<https://andyfeehan.wordpress.com/2014/07/09/andy-feehan-tattooed-pigs-and-hairless-dogs/>>.

⁵⁸³ ROWELL, Amanda. [en línea] Roslyn Oxley9 Gallery. 2012. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.roslynoxley9.com.au/news/releases/2012/02/09/210/>>.

A great leveler and/or inverter of hierarchies, Delvoye pulls the carpet from under established systems of value by applying precious ornament associated with a thing of elevated cultural worth -like a human being or a cathedral- to something of lesser worth -like a pig or a dump truck-.

el tatuaje y mostrarlo –como cualquier otra pieza artística- tres veces al año. Como si uno de los cerdos tatuados de *Art Farm* se tratara, la Piel de la espalda de Tim terminará preservándose para ser enmarcada y/o colgada en una pared, donde lo esencial no es Tim como ser humano, como individuo singular, sino su Piel como elemento comercial valorado, como producto, así como su cuidado durante el tiempo que sea necesario, hasta ser finalmente extirpada tras su muerte.

Fig.206. (Superior-izquierda). Wim Delvoye. *Tim*. 2006-2008. Piel de la espalda de Tim Steiner tatuada.

Fig.207. (Superior-derecha). Wim Delvoye. *Tim*. 2006-2008. Tim Steiner en Art Farm, Yang Zhen, Běijīng. República Popular China.

Fig.208. (Inferior). Wim Delvoye. *Tim*. 2006-2008. Tim Steiner en la exposición del MONA, Museo de Antiguo y Nuevo Arte de la ciudad de Hobart, Australia. 2010.



Una forma de preservar la Piel tatuada que no sólo puede realizarse desde o a través del ámbito artístico⁵⁸⁴, ya que es una decisión que podemos tomar de manera

⁵⁸⁴ Otros artistas, como la artista irlandesa Sandra Ann Vita Minchin o el artista español Salim Malla, han trabajado desde estas mismas premisas. Sandra, en el año 2011 con su performance *Ars Longa, Vita Brevis*, se sometió a diversas sesiones para tatuarse una pintura del siglo XVII del artista holandés Jan Van Davidz de Heem. Un jarrón con flores tatuado en su espalda que planea subastar una vez haya muerto.

Para más información, véase:

DEMELLO, Margo. *Inked: Tattoos and Body Art around the World*. Vol.1. 1ª ed. California: ABC-CLIO, vol. 1. 2014a. p.32.

En el caso de Salim Malla y su proyecto llamado *Enkyklios Paideia*, se tatuó 5 pequeños puntos de color en diferentes partes de su Piel en el año 2016. Tras este proceso, realizó un testamento y nombró a un albacea, dejando pleno registro de su intención futura de *donar al arte* los 5 tatuajes al Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Artium). El proyecto formó parte de la exposición colectiva *Pensar (siempre) el tiempo*, realizada en el espacio sevillano El Butrón en febrero de 2016.

Para más información, véase:

personal a través del servicio ofrecido por una tienda de tatuajes ubicada en Ámsterdam y dirigida por el empresario Peter van der Helm. El proceso es sencillo: sólo tenemos que rellenar un formulario que podemos descargar de su página web⁵⁸⁵; completarlo y firmarlo como consentimiento para la donación de nuestra Piel. Finalmente, tendremos que abonar el precio asociado que variará según el tamaño de la superficie a ser conservada y que como bien explica el propio Peter nos podemos hacer una idea sabiendo que *un trozo de piel de diez por diez centímetros sale por 300 dólares*⁵⁸⁶. El servicio es llevado a cabo por una fundación específicamente creada para ello desde el año 2014 por Peter van der Helm y Judith van Bezu, llamada Foundation for the Art and Science of Tattooing (Fundación para el Arte y la Ciencia del Tatuaje)⁵⁸⁷. Desde ésta se gestiona todo el proceso; una vez que el donante ha muerto, comienza un procedimiento que dura unas 12 semanas en el que una vez se retira el tatuaje:

*Los patólogos asociados a la Fundación lo envían a un instituto médico con el que trabajamos y ahí convierten el pedazo de piel en plástico. Una vez se hace el proceso, la piel deja de ser oficialmente un resto humano y se convierte por ley en un producto. Todos los asuntos legales referentes al cuerpo desaparecen ahí*⁵⁸⁸.

De esta forma, ya no se trata de un procedimiento utópico o irrealizable, sino que actualmente puede ser llevado a cabo de forma relativamente sencilla y donde una vez más, como bien se explica en el servicio de la fundación, lo importante ya no es la pertenencia o identidad de ese trozo de Piel, ya que una vez extirpada y convertida en plástico, se transforma en un producto comercial.

Pero ya sea el trabajo de Delvoye con la Piel de los cerdos; la futura venta de la Piel de la espalda de Tim Steiner; o la nuestra propia, a través de la fundación de Peter van der Helm y Judith van Dezu; no podemos olvidar que el hecho en sí de conservar Piel humana no es algo nuevo. Existen numerosas colecciones de Piel

TORRES [COM.], Juan Jesús. *Pensar (siempre) el tiempo. (Exposición)* [en línea] El Butrón. 2016. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<https://elbutron.com/2016/02/15/pensar-siempre-el-tiempo-viernes-19-febrero-20h/>>.

⁵⁸⁵ Para más información sobre la preservación y donación de Piel, véase:

Preserve your tattoos. Preserve the artwork, the story or the emotional value [en línea] Walls and Skin. . [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.wallsandskin.com/preserveyourtattoos/>>.

Para descargar el formulario requerido para el proceso, véase:

Foundation for the Art and Science of Tattooing. Donating Your Tattoo and skin for preservation Donor's Consent. 2013. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.wallsandskin.com/wp-content/uploads/2013/11/Donation-Form-Walls-and-SKin.pdf>>.

⁵⁸⁶ MARULANDA MÜRRLE, Paula. "Este artista preservará tu piel tatuada una vez hayas muerto". *Vice*. [en línea] 2014. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.vice.com/es/read/este-artista-preservara-tu-piel-tatuada-una-vez-hayas-muerto-575>>.

⁵⁸⁷ Tal y como aparece en la página web de la misma, su principal objetivo es fomentar el interés del tatuaje como pieza artística, promover su valor emocional y personal tras la muerte del sujeto, así como de manera general, contribuir a la historia del tatuaje.

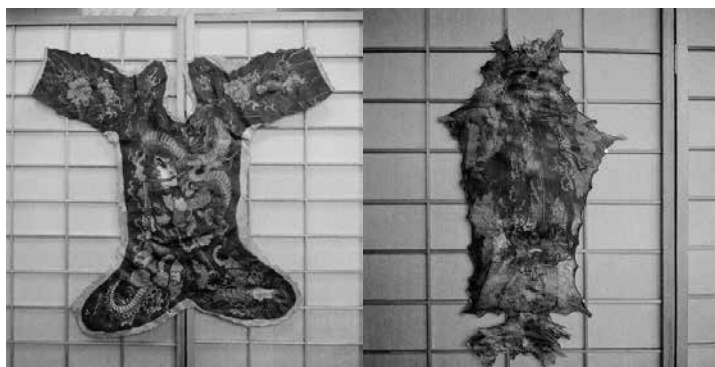
Para más información, véase:

«Foundation for the Art and Science of Tattooing. Donating Your Tattoo and skin for preservation Donor's Consent», (2013). Op. Cit.

⁵⁸⁸ MARULANDA MÜRRLE, (2014). Op. Cit.

humana tatuada que se conservan en contenedores con formol o estirada con ayuda de una serie de tratamientos que impiden su deterioro.⁵⁸⁹ Una de las más importantes es la colección del Medical Museum de la Universidad de Tokio, más conocida como el Museo del doctor Fukushi. La colección fue inaugurada en 1926 por Masaichi Fukushi; médico patólogo japonés. Aunque muchas de las Pielas fueron destruidas por bombardeos durante la II Guerra Mundial, es la colección privada más extensa de Piel tatuada.⁵⁹⁰

Fig.209. En la parte superior, médico examinando Piel humana tatuada y conservada. En la parte inferior, imágenes de Pielas tatuadas y conservadas. Todas ellas, pertenecientes a la colección de la Universidad de Tokio (Museo del doctor Fukushi), Japón. Fotografías realizadas por Horace Bristol en 1946.



Otra de las colecciones más notables es la perteneciente a la Wellcome Collection de Londres, como parte de la sección *Medicine Man*⁵⁹¹. En sus inicios, la colección fue emprendida por Henry Wellcome y actualmente conserva más de 125.000 objetos relacionados con la antropología y la medicina, en la que podemos

⁵⁸⁹ DEMELLO, Margo. *Inked: Tattoos and Body Art around the World*. Vol.2. 1ª ed. California: ABC-CLIO, vol. 2. 2014b. p.606.

⁵⁹⁰ El periodista y fotógrafo Horace Bristol (California, 1908-1997), fotografió la colección de Pielas tatuadas del *Museo del doctor Fukushi* durante su estancia en Japón a mediados del siglo XX. Muchas de estas imágenes realizadas por Bristol no sólo muestran Pielas tatuadas y conservadas del museo, sino también momentos específicos en los que los tatuajes eran llevados a cabo, especialmente en la Piel de los *Yakuza*: Mafia japonesa cuyo origen se remonta hasta mediados del periodo Edo o periodo Tokugawa, comprendido entre los años 1603 y 1868.

Para más información, véase:

"Speaking of pictures... Japanese skin specialist collects human tattoos for Tokyo museum". *Life*. [en línea]. [en línea] vol. 28, no. 14. 4 marzo 1950. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=vEgEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. pp.12-14.

⁵⁹¹ *Medicine Man* [en línea] Wellcome Collection. . [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<https://wellcomecollection.org/press/medicine-man/?image=35>>.

encontrar más de 300 Piel tatuada pertenecientes a criminales del siglo XIX. Piel que fueron compradas en 1929 por Peter Jhonston-Saint, agente de compras de Wellcome, al doctor La Valette, un osteólogo francés.

Fig.210. (Superior).
Piel humana tatuada y conservada, perteneciente a la colección *Medicine Man* de Wellcome Collection, Londres, Reino Unido.



Fig.211. (Inferior).
Piel humana tatuada y conservada, perteneciente al departamento de Medicina Forense de la Universidad de Jagiellonian, en la ciudad de Cracovia, Polonia.



Aunque existen diversas colecciones⁵⁹², otra de las que consideramos más significativas es el caso de los 60 trozos de Piel tatuada conservada en formol en el

⁵⁹² Ejemplo de ello lo encontramos con el Museo Patológico de Berlín o el Museo de historia natural de Viena. Para más información, véase:

Berliner Medizinhistorisches [en línea]. [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.bmm-charite.de/en/museum/history-of-the-museum.html>>.

Naturhistorisches Museum Wien [en línea]. [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <http://www.nhm-wien.ac.at/forschung/anthropologie/pathologisch-anatomische_sammlung_im_narrenturm>.

Por otro lado, en el año 2014 se celebró en el Palacio Șuțu del Museo de Bucarest, Rumanía, la exposición *For a History of Symbols: The Tattoo in Romania*, (*Para una Historia de los Símbolos: El Tatuaje en Rumanía*). La exposición mostraba la colección privada de pieles tatuadas perteneciente al doctor forense Nicolae Minovici (1868 – 1941).

Para más información, véase:

For a history of symbols: the tatoo in Romania. (Exposición) [en línea] Muzeul Municipiului Bucarest. . [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.muzeulbucurestiului.ro/En/for-a-history-of-symbols-the-tattoo-in-romania.html>>.

En la mayoría de los casos, este tipo de colecciones están conformadas por tatuajes realizados con ayuda de sistemas caseros, por lo que el resultado tenía una mala calidad técnica. Por supuesto, la máquina de tatuar moderna permite una calidad de dibujo superior, mayor precisión y consistencia, pero esto no fue posible hasta 1981 de la mano de Samuel O'Rilley, quien realizó un primer dispositivo como adaptación de la pluma eléctrica de Thomas Alva Edison. Actualmente, las máquinas de tatuar atraviesan la Piel entre 50 y 30.000 veces por minuto, y desde luego, aun cuando el dolor (teniendo en cuenta la zona a tatuar) sigue siendo importante, podemos decir que su uso, además de ser más sencillo, implica un menor daño. Algo importante si lo comparamos con técnicas tradicionales en las que se usaban como por ejemplo, agujas afiladas realizadas con huesos de animales o con bambú golpeando con ellas de manera continua y variando la presión ejercida de forma manual.

Para más información acerca de las técnicas modernas de tatuaje, véase:

departamento de Medicina Forense de la Universidad de Jagiellonian, en la ciudad de Cracovia, Polonia. Todas ellas pertenecientes a internos de la prisión de la calle Montelupich de Cracovia durante el siglo XX, cuyo interés de conservación estaba principalmente relacionado con la investigación de los mismos dibujos, ya que intentaban estudiar y descifrar los diversos códigos y mensajes ocultos en los tatuajes de los prisioneros.⁵⁹³ Fragmentos, en cualquier caso, que han servido como prueba, evidencia y testimonio fidedigno de identidad desde el siglo XIX a través de una clasificación basada en rasgos y especificaciones visibles singulares como claro ejercicio de organización y orden social.⁵⁹⁴ Sin embargo, como fragmento y *pellis* no puede conformar una evidencia fidedigna de identidad, ya que sólo y únicamente pueden dar lugar a un reconocimiento y a una organización fragmentaria de la misma.

Marcas por otro lado, que explicitan un estigma: el prisionero, el *freak* y que como hemos visto, aparentemente son elegidas por el individuo de manera personal – aislando de manera específica en este caso las referidas a los cerdos de Delvoye-. Sin embargo, una vez más recordando a Žižek, nuestros actos y experiencias estructuran nuestra realidad a través de unas creencias que aparentemente quedan dispuestas como elecciones, cuando en realidad no se tratan más que de una supuesta libertad que consolida las relaciones de poder. Una organización y modulación de los individuos difícilmente detectable porque, tal y como expone Foucault, *El ejercicio del poder no es solamente una relación entre partes, individuales o colectivas: es una manera en que ciertas acciones modifican a otras. [...] El poder existe solamente cuando se pone en acción [...]*⁵⁹⁵. De ahí, que a través del tatuaje, como acción o realización de una marca indeleble y claramente visible en

SMARTER EVERY DAY. *Tattooing Close Up (in Slow Motion) - Smarter Every Day 122*. [Vídeo]. [en línea] 2014. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=kxLoycj4pJY&t=3m10s>>.

⁵⁹³ Estudios y objetivos que actualmente se siguen persiguiendo, como en el caso de la asociación de varias agencias Estadounidenses que desde el año 2014 comenzaron a desarrollar un sistema para la identificación y el reconocimiento a través de tatuajes. El FBI (Federal Bureau of Investigation) y el NIST (National Institute of Standards and Technology), afirman que con estos estudios, -tomando como base de datos miles de tatuajes fotografiados a presos estadounidenses,- tienen la capacidad de interpretar los diferentes símbolos que conforman los dibujos como clara verificación de la asociación o participación del individuo en bandas u organizaciones violentas con más de un 90% de precisión. Sistema de reconocimiento, clasificación y establecimiento de un cierto comportamiento a través de las marcas visibles en la Piel de un individuo.

Para más información, véase:

Tattoo Recognition (Audio) [en línea] FBI. Federal Bureau of Investigation. . 2015. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.fbi.gov/audio-repository/news-podcasts-thisweek-tattoo-recognition.mp3/view>>.

Tattoo Recognition Technology-Challenge (Tatt-C) [en línea] NIST. National Institute of Standards and Technology. . 2014. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.nist.gov/programs-projects/tattoo-recognition-technology-challenge-tatt-c>>.

⁵⁹⁴ Para más información, véase: 4.1. *Dermocartografía del enmascaramento* y 4.2.2. *Transferencias: más allá de la superficie*.

⁵⁹⁵ FOUCAULT, (2001b). Op. Cit.p.252.

la Piel del individuo, los artistas que trataremos a continuación intenten poner de manifiesto aquello que aparentemente queda oculto bajo la construcción social normalizada de nuestra realidad. Una marca, que valga la redundancia, marca al individuo señalando aquellos órdenes más profundos de nuestra sociedad -donde las relaciones de poder son asumidas de manera natural y nuestra libertad queda constreñida o ausente-, mostrando la violencia *sistémica* establecida y que atraviesa nuestras sociedades actuales.

Desde estos parámetros encontramos al artista español **Santiago Sierra** (Madrid, 1966), quien utiliza el tatuaje más allá de la distinción o identificación personal –normalmente para reafirmar una jerarquía o nivel socioeconómico bajo,- así como para valorar y evidenciar las bases sobre las que se asienta el sometimiento del individuo bajo el modo de producción y reproducción del sistema capitalista. Artista madrileño residente en México, catalogado en muchas ocasiones como controvertido y provocador, tiene tanto detractores como defensores, y como Fernando Castro Flórez apunta; *realiza acciones contundentes que fenomenológicamente están reducidas al título de su elementalidad*⁵⁹⁶. Quizá, lo que caracteriza fielmente a Sierra, sea precisamente esto: que trabaja abiertamente con las ideas y los problemas que quiere transmitir, de forma directa y clara. De manera, que en una reiterada crítica a nuestra sociedad occidental global, muestra lo evidente, esto es, la dinámica de una economía en la que el propio individuo es cosificado, mercantilizado; presentando frente a nosotros unas condiciones sociales alienantes. Así, aunque podemos encontrar muchas piezas en las que su principal estructura y desencadenante, parten de una remuneración hacia uno o varios sujetos para la realización de algún tipo de actividad, -como cualquier situación laboral cotidiana-; tal es el caso de *465 personas remuneradas* (México, 1999); *68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo* (Corea, 2000); *12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón* (Nueva York, 2000); *Línea de 10 pulgadas rasurada sobre las cabezas de 2 heroinómanos remunerados con una dosis cada uno* (Puerto Rico, 2000); *Persona remunerada para permanecer en el maletero de un coche* (Irlanda, 2000); *11 personas remuneradas para aprender una frase* (México, 2001); *Persona en un hueco bajo tierra de 300 x 500 x 300 cm* (Finlandia, 2001) o *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio* (Italia, 2001); encontramos especialmente interesantes las relacionadas con el uso del tatuaje. Señal duradera que opera como aquella marca visible que deja constancia de este tipo de intercambios, sin olvidarnos, en cualquiera de los casos, de que todo su trabajo *explicita con una claridad molesta la mecánica repetitiva de la explotación laboral y la sumisión humana al destino económico, desmintiendo la pretendida pureza del arte*⁵⁹⁷. Porque precisamente el arte y su mecánica, forman parte de igual manera del sistema y los mecanismos que Sierra quiere poner en evidencia.

Así, su primera obra relacionada con este tipo de actividades y donde el tatuaje tiene una gran importancia, fue realizada en México, en 1998: *Línea de 30*

⁵⁹⁶ CASTRO FLÓREZ, Fernando. "Castigados. [Consideraciones sobre el trabajo de Santiago Sierra]". *Exit*. vol. 12, pp. 46-56. 2003. p.46.

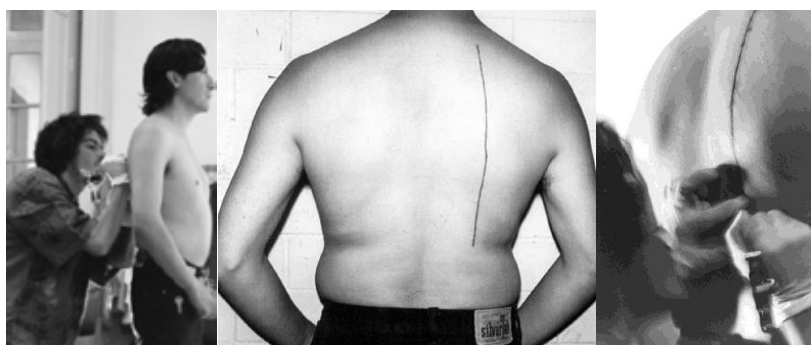
⁵⁹⁷ MARTÍNEZ [COM.], Rosa. "La mercancía y la muerte". En: *Santiago Sierra*. 1ª ed. Madrid: Ministerior de Asuntos Exteriores / Turner, 2003. (Exposición realizada en el marco de la 50ª Bienal de Venecia (Italia), Pabellón de España, del 15 de junio de 2003 al 2 de noviembre 2003). pp. 14-25. 2003. p.16.

*centímetros tatuada sobre una persona remunerada*⁵⁹⁸. Para la realización de la misma, buscó a una persona que previamente no se hubiera hecho un tatuaje, ni tampoco tuviese intención de hacerlo, y que teniendo necesidades económicas consintiera ser marcado con una línea de 30 centímetros en la parte derecha de su espalda por un pago de 50 dólares. Ante esto, como bien apunta Víctor del Río:

*Las obras que se han planteado en torno al tatuaje implican de algún modo la idea del estigma social como parte de un mecanismo de exclusión. La línea que hilvana de forma indeleble a las personas que se prestaron para las obras de Santiago Sierra, una línea tatuada en la piel, es una frontera testimonial de la marginalidad. Convierte el estigma social en una marca realizada*⁵⁹⁹.

Una marginalidad que se hace tangible y visible a través de la marca tatuada por la que se le remunera, dejando en evidencia la necesidad personal económica de un individuo convirtiéndose en una mercancía más y barata de nuestro sistema económico; condición propia del entramado economía-fuerza de trabajo, cuya esencia no valora al individuo, sino las leyes de producción de mercancías y su valor intercambiable, y que Sierra reproduce y presenta desde una posición despótica, convirtiéndose en verdugo.

Fig.212. Santiago Sierra. *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada*. Calle Regina, 51. México D.F., México. Mayo de 1998.



De la misma manera, encontramos *Línea de 250 centímetros tatuada sobre 6 personas remuneradas*⁶⁰⁰, realizada en La Habana en 1999, en la que seis jóvenes cubanos fueron pagados con 30 dólares por ser tatuados con una línea en su espalda. Así como la acción *Línea de 160 centímetros tatuada sobre cuatro personas*, realizada en Salamanca, en el año 2000⁶⁰¹, en la que cuatro prostitutas fueron

⁵⁹⁸ SIERRA, Santiago. *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada*. Calle Regina, 51. México D.F., México. Mayo de 1998 [en línea] Santiago Sierra. [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016 a]. Disponible en: <http://www.santiago-sierra.com/982_1024.php?key=3>.

⁵⁹⁹ DEL RÍO, Víctor. "Afinidades efectivas: Santiago Sierra. «11 personas remuneradas para aprender una frase»". *Arconoticias*. vol. 23, pp. 18-20. 2002. p.19.

⁶⁰⁰ SIERRA, Santiago. *Línea de 250 centímetros tatuada sobre 6 personas remuneradas*. Espacio Aglutinador. Habana, cuba. Diciembre de 1999 [en línea] Santiago Sierra. [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016 c]. Disponible en: <http://www.santiago-sierra.com/996_1024.php>.

⁶⁰¹ SIERRA, Santiago. *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas*. El Gallo Arte Contemporáneo. Salamanca, España. Diciembre de 2000 [en línea] Santiago Sierra. [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016 b]. Disponible en: <http://www.santiago-sierra.com/200014_1024.php>.

tatuadas con una línea en su espalda a cambio del precio de una dosis de heroína. En los tres casos, el tatuaje, esa línea marcada en la espalda, tal y como expresa Eckhard Schneider, *es más que un signo de las prácticas capitalistas de explotación, son sistemas de circulación que trabajan directamente sobre el cuerpo*⁶⁰², sobre la superficie corporal visible para los otros; la Piel. Dan cuenta de la necesidad individual y social, enfrentándonos claramente ante una violencia desmesurada. Si precisamente Sierra nos posiciona ante una clara situación violenta, no es sólo porque él sea responsable –en cuanto que él es el que desencadena la acción- de dicha situación, sino porque este tipo de relaciones e intercambios son propios en esencia, de los mecanismos que organizan nuestra sociedad, incluyendo su posición como artista, en este caso tiránica, donde, siguiendo a Rosa Martínez:

*El sometimiento de toda actividad humana a la circulación y reproducción del capital modela explotadores-esclavos como forma perfecta para la creación de individuos tipo átomo, teje complicidades interclasistas como estructuras de genoma nacional, racial, sexual o cualquier otro que queda a mano y que el aparato cultural nos ayude a crear*⁶⁰³.

De esta manera, Sierra se encarga de desencadenar este tipo de situaciones y nos las muestra, haciéndonos partícipes de una realidad represiva ante la que vivimos inherentemente bien como explotador –en este caso la posición del artista-, bien como esclavo –el individuo que acepta el intercambio-. *Comprometerse con la realidad es destriparla*, dice el propio Sierra; *hacer visibles situaciones que permanecen intencionadamente ocultas*⁶⁰⁴, aunque en este caso no es exactamente que estén ocultas, sino más bien, que se mantienen y reproducen de manera naturalizada. Por lo tanto, hace visible aquello que ya estaba ahí, que forma parte de nuestras relaciones, de nuestra cotidianidad, demostrando que cualquier actividad humana es proclive a convertirse en trabajo, y esto para Sierra es sinónimo de castigo; una forma de control y dominación, donde el intercambio y retribución queda determinado por las necesidades del individuo anulando en ese momento su poder para decidir libremente, desde donde Sierra elige y asume claramente ser el ejecutor del castigo.

⁶⁰² SCHNEIDER, Eckhard. "Minimal as camouflage". En: *Santiago Sierra. 300 Tons and Previous Works*. 1ª ed. Bregenz, Austria: Kunsthaus Bregenz, 2004. (Exposición realizada en Bregenz (Austria), Museo de Arte de Bregenz, del 3 de abril de 2004 al 23 de mayo de 2004). pp. 25-46. 2004. p.29.

[...] *tattooing a line on a back is merely a sign for capitalist practices of exploitation, circulation systems working directly on the body.*

⁶⁰³ MARTÍNEZ [COM.], (2003). Op. Cit.p. 206.

⁶⁰⁴ Ibid. p.206.

Fig.213. Santiago Sierra.
Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas.
Espacio Aglutinador.
La Habana, Cuba.
Diciembre de 1999.



Fig.214. Santiago Sierra. *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas.*
El Gallo Arte contemporáneo. Salamanca,
España. Diciembre de 2000.



Así, tatuaje e intercambio económico, quedan como distintivo duradero sobre la Piel del individuo, en plena correspondencia con las estructuras y procesos violentos, -naturalmente asimilados- y que invariablemente coartan las libertades del individuo. Una marca impuesta a través de intercambios *voluntarios* que Sierra hace evidente a través de la línea; la subraya, la hace visible en el momento en que físicamente realiza esa marca, que excluye, que señala y distingue de manera negativa y al mismo tiempo homologa, ordena y controla. Porque con estas acciones Sierra nos conectan inevitablemente con otras muchas marcas; aquellas de prisioneros y esclavos, de excluidos y marginados, que invariablemente a lo largo de la historia y por todo el mundo, dan testimonio del control y organización de nuestras sociedades y del individuo; de su Yo-Piel. Porque finalmente, de lo que tratamos es de relaciones de poder; de aquellas estructuras, instituciones, métodos, tecnologías y estrategias de control que operan, regulan, normalizan y someten a los individuos, y de cómo todo ello queda marcado, simbólica y físicamente sobre la Piel.

De ahí, que el tatuaje, como marca evidente, visible e indeleble, se ofrezca como un tipo de proceso, que utilizado desde el ámbito artístico actúe como eficaz herramienta con la que poner en cuestión nuestro sistema de creencias y que es utilizada por la artista española **Núria Güell**, (Girona, 1981) en su propia Piel. En un intento por subvertir y poner en duda aquellas estrategias que conforman nuestras

sociedades, realiza en el año 2007 su pieza *Valor #1*, en la que podemos ver cómo le tatúan en la planta del pie la frase *El día de mañana*⁶⁰⁵.



Fig.215. Núria Güell. *Valor #1. La inculcación*. 2007. Fotogramas del vídeo del proceso de tatuado.

La pieza, conformada por un vídeo, imágenes y textos, queda organizada en dos partes diferenciadas. La primera parte, a la que denomina *Valor #1: La inculcación*, se compone de un vídeo en el que se muestra cómo la artista es tatuada. Tatuaje como símbolo de nuestro aleccionamiento como individuos; valores que aprendemos y nos construyen y posicionan como sujetos. La segunda parte, denominada *Valor #1: Desvanecer*, muestra a través de diferentes escaneos el borrado diario del tatuaje tras el roce propio de la Piel al caminar, quedando finalmente visible sólo una parte de la frase: *día de*. Frase que permanecerá en la Piel de Núria porque el espacio que ocupa en la planta del pie no sufre desgaste. Un desvanecer de aquellos valores inculcados e impuestos, ante los que Núria se resiste asumir y donde, tal y como expresa la propia artista:

*La inclinación del horizonte temporal hacia el futuro es una de las características de la civilización occidental. Esta tendencia a proyectarnos hacia el mañana condiciona nuestra manera de vivir el presente. La inculcación de este valor es una forma de control del sujeto*⁶⁰⁶.

Una vez más, valores y control del individuo que operan en la proyección y creación de subjetividades planteadas y normativas y que Güell intenta desvelar para finalmente posicionarse ejerciendo su claro rechazo. En este caso una marca como estigma que la artista saca a la luz y que tras ser visible y evidente, acaba perdiendo parte de esa visibilidad.

⁶⁰⁵ Para más información sobre la pieza *Valor #1*, véase:

GÜELL, Núria. [en línea] Núria Güell. [sin fecha]. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.nuriaguell.net/>>.

⁶⁰⁶ Ibid.



Fig.216. Núria Güell. *Valor #1. Desvanecer*. 2007. Imágenes que documentan el desgaste que sufre el tatuaje tras la fricción diaria al caminar.

Posiciones, que como hemos visto hasta el momento, evidencian aquello que aparentemente aparece velado u oculto y que determina nuestra manera de ser y estar en el mundo. Posiciones, que claramente afectan a las singularidades, a los espacios y contextos específicos en los que se despliegan las distintas estrategias y estados de fuerzas; relaciones que penetran en los cuerpos, como diría Foucault, o más bien, que penetran en la Piel.

Por ello, el artista iraquí **Wafaa Bilal** (Najaf, 1966), utilizará la marca en su propia Piel para tomar posición redefiniendo esos estados de fuerzas, -dispuestas como verdades-, que atraviesan y determinan la historia del sujeto y sus relaciones; concretamente en referencia al contexto de la Guerra de Iraq.⁶⁰⁷ Tras huir de su país en 1991, en aquel momento bajo el régimen de Saddam Hussein y en plena Guerra del Golfo, se instaló en Estado Unidos; lugar en el que vive y trabaja actualmente. De ahí, que conozca y entienda las tensiones entre ambos países, así como sus especificidades en relación a la violencia y la guerra. Relaciones que definen su manera de ser y entender ambos contextos, especialmente tras la pérdida de su hermano en el año 2004, que fue asesinado en Iraq cuando un misil disparado desde un avión estadounidense, alcanzó el puesto de control en el que se encontraba. A partir de este momento, su posición como individuo quedó reafirmada; un entre-dos que le permite entender con claridad ambas posiciones en pleno conflicto. Sin embargo, para la sociedad americana la guerra y sus efectos pasaban desapercibidos, y aunque en aquel momento, tal y como podemos leer en su página web en relación al proyecto, *siente el dolor de las familias estadounidenses e iraquíes que han perdido a seres queridos en la guerra, [...] las muertes de iraquíes como su hermano son en gran medida invisibles para el público estadounidense*⁶⁰⁸. Razón por

⁶⁰⁷ La Guerra de Iraq o también llamada Operación Libertad Iraquí, comenzó en marzo de 2003 con la invasión de Bagdad por parte de las fuerzas estadounidenses. En aquellos momentos, George W. Bush ejercía como presidente de los Estados Unidos. El conflicto terminó en diciembre de 2011 con la retirada de todas las tropas estadounidenses; decisión del presidente, en aquel momento, Barack Obama.

⁶⁰⁸ BILAL, Wafaa. *and Counting...* [en línea] Wafaa Bilal. [sin fecha]. [Consulta: 18 octubre 2016 a]. Disponible en: <<http://wafaabilal.com/and-counting/>>.

[...] *feels the pain of both American and Iraqi families who have lost loved ones in the war, but the deaths of Iraqis like his brother are largely invisible to the American public.*

la cual decide realizar en 2010 la performance *and Counting...*⁶⁰⁹ (*y Contando...*). Performance realizada en The Elizabeth Foundation for the Arts, en Nueva York, con una duración de 24 horas en las que se somete a un exhaustivo tatuaje en su espalda⁶¹⁰ que muestra el mapa de Iraq sin fronteras, junto con los nombres de las principales ciudades escritas en árabe. Una serie de puntos que se corresponden con todas y cada una de las muertes acaecidas durante el conflicto. Puntos tatuados, todos ellos teniendo en cuenta tanto las bajas iraquíes como las americanas, posicionándolos según el lugar en el que sucedieron. Así, en su espalda debían tatuarse 5.000 puntos rojos totalmente visibles, pertenecientes a las bajas estadounidenses, así como 100.000 correspondientes a las bajas iraquíes; éstos últimos realizados con puntos de tinta ultravioleta verde, sólo visibles bajo luz negra. Sin embargo, no pudieron completarse todos los puntos debido a que su Piel se inflamó excesivamente y el dolor le resultó insoportable, impidiendo seguir siendo tatuado. De esta manera, aun como un elemento no contemplado en su performance, reafirmó aquello que Bilal quería mostrar; la incapacidad de identificarse fielmente con todos los fallecidos, con el dolor y la violencia intrínseca en todas y cada una de las muertes, pero especialmente, la incapacidad de identificación con las bajas iraquíes, cuyos puntos asociados no eran visibles directamente, sino sólo a través de luz negra, además de no llegar a ser tatuados completamente por la inflamación que sufrió. El espectador, de esta manera, sólo podía identificarse con la inconmensurabilidad del acontecimiento, con una resistencia física y simbólica a la significación del conflicto y sus efectos, que se intensificó durante toda la performance cuando los asistentes leyeron en voz alta los nombres de todos los fallecidos.⁶¹¹

Bilal, de esta manera, deja plena constancia en su Piel con cada punto el recuerdo permanente de todos aquellos que perecieron en la guerra y que no sólo implican un cambio personal en su propia vida, sino que sirve como reconocimiento y exposición de aquello que la sociedad americana no podía obviar; la cantidad tan abrumadora de fallecidos. Ejemplifica de manera física sobre su propia espalda el número de muertes de ambos espacios dialogando y evidenciando lo que a priori es

⁶⁰⁹ Anteriormente, en el año 2007 y por los mismos motivos, decide realizar *Domestic Tension* (*Tensión Doméstica*), también conocida como *To Shoot an Iraqi* (*Disparar a un Iraquí*) con una duración de 31 días -desde el 15 de mayo al 16 de junio de 2007-. 31 días en los que Bilal estuvo encerrado en un pequeño espacio de la galería FlatFile en la ciudad de Chicago, expuesto durante 24 horas a la capacidad de los espectadores de dispararle, vía internet, con una pistola de pintura específicamente preparada para ello. Bilal, de esta forma expone de manera directa la vida del pueblo iraquí en pleno conflicto; la violencia, el miedo y el dolor al que tienen que hacer frente, haciendo partícipe a la sociedad -particularmente estadounidense- desde su zona de confort. Una zona de confort que se materializa del mismo modo, en la capacidad actual de disparar a través de control remoto desde espacios externos y alejados del conflicto.

Para más información, Véase:

BILAL, Wafaa. *Domestic Tension* [en línea] Wafaa Bilal. [sin fecha]. [Consulta: 18 octubre 2016 b]. Disponible en: <<http://wafaabilal.com/domestic-tension/>>.

⁶¹⁰ Contamos con vídeos específicos realizados durante la performance en la página personal del artista en la plataforma Vimeo:

BILAL, Wafaa. *...And Counting*. [Vídeo]. [en línea] 2012a. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/36841664>>.

BILAL, Wafaa. *And Counting...* [Vídeo]. [en línea] 2012b. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/38374401>>.

⁶¹¹ Además de la lectura de los nombres, Bilal pidió a los asistentes que colaboraran con la donación de 1 dólar. Este dinero recaudado iría a parar a una organización llamada *Rally for Irak*, a través de la cual se crearían becas de estudio para los hijos (americanos e iraquíes) de los fallecidos.

abstracto -sólo números- para finalmente, convertirse en algo patente y notorio para todos. Construcción de un espacio de reflexión y experiencia, -entre lo visible y lo invisible,- que a través del tatuado de los puntos y la lectura de los nombres de los fallecidos, completa y da sentido a la realidad que Bilal nos quiere mostrar y hacer partícipes. Un intento por ponerse y ponernos en la Piel del otro a través de un tatuaje, y su correspondencia fiel como intercambio simbólico de aquello acontecido.

Fig.217. (Izquierda). Wafaa Bilal. *and Counting...* 2010. The Elizabeth Foundation for the Arts, Nueva York. Estados Unidos. Fotografía realizada durante la performance.

Fig.218. (Derecha). Wafaa Bilal.
and Counting... 2010.
Fotografía con luz negra.



Un juego entre lo visible e invisible, con el que también trabajó el artista rumano **Dan Perjovschi** (Sibiu, 1961) a través de dos de sus performances: *Romania* y *Erased Romania* (*Rumania Borrada*). Como en el caso de Bilal, el contexto vivido por Dan fue determinante para la realización de ambas piezas, ya que pocos años antes de la primera performance, Dan vivió de primera mano la disolución de los regímenes comunistas de Europa del Este; con la muerte y finalización de la autocracia de Nicolae Ceaucescu el 25 de diciembre de 1989. Algo que marcó no sólo su forma de trabajar, sino también su propia percepción del mundo:

Tres cosas tienen un impacto en mi arte: los acontecimientos políticos de 1989, la libertad de prensa, y la escena artística internacional. No fue un cambio inmediato. Fue un proceso lento, pero todo empezó con la libertad de expresión. Tuve que aprender de nuevo a hablar y expresarme libremente⁶¹².

El cambio desde 1989 con el establecimiento del capitalismo y el libre mercado, junto con una reducción absoluta de los estándares de vida, marcaron una transición extremadamente fuerte para la sociedad rumana del momento, en la que el individuo había estado duramente sometido a la dictadura y al control del estado, sin dejar un espacio para la reflexión o el diálogo.

⁶¹² MARCOCI, Roxana. *What happened to us? Interview with Dan Perjovschi* 2007. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <http://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTYvMDcvMDEvM2k2bDhoZThzY19wcm9qZWNO0czg1LnBkZiJdXQ/projects85.pdf?sha=9cd409811f06df78>. p.3.

Three things made an impact on my art: the political events of 1989, free press, and the international art scene. It was not an immediate change. It was a slow process, but it all started with freedom of expression. I had to learn anew how to speak and express myself freely.

Por ello, en el momento en que se hace tatuar la palabra Rumania en el año 1993⁶¹³, reafirmaba y hacía visible dos aspectos claramente ambivalentes. Por un lado, la necesidad de mostrar aquello que durante muchos años tuvo que ser acallado bajo la opresión del estado; la búsqueda de identidad personal y su libertad de expresión; por otro, la incapacidad de desprenderse de esa identidad nacional impuesta, que como estigma, invariablemente forma parte de su historia, de sí mismo. Es a través de la marca en su Piel, que pone de manifiesto tanto el daño y la opresión sufrida, como su resistencia a los mismos. La identidad nacional (durante mucho tiempo impuesta) y la identidad individual (durante mucho tiempo reprimida), se muestran al mismo tiempo para dar cuenta de una necesidad de reflexión, como punto de partida para replantearse un redescubrimiento de aquellas identidades sometidas. Y su Piel aparece como el territorio perfecto donde plasmar de manera muy clara, -una marca visible, un tatuaje-, el contexto de transición en el que estaban inmersos tanto Dan, como la sociedad rumana del momento. Un contexto, una experiencia que comienza a hacerse visible; como si el hecho de ser mostrado, compartido, formara parte de un proceso -individual y colectivo- de regeneración, o como el mismo Dan expresaría más adelante, de *cura*⁶¹⁴. La aceptación y la marca autoimpuesta como posible vía para desligarse de la experiencia traumática,⁶¹⁵ como proceso que pudiera confirmarle aquello que era en ese momento, su yo.

Fig.219. Dan Perjovschi. *Romania*. 1993. Festival Zone East Europe, Timisoara. Rumanía. Fotografía durante la performance.



⁶¹³ La performance *Romania* fue realizada en el contexto del primer festival nacional de performances llamado *Zone East Europe*, comisariado por Iliana Pintilie en la ciudad rumana de Timisoara, precisamente la ciudad en la que comenzó la Revolución Rumana de 1989.

⁶¹⁴ STILES, Kristine. "Remembrance, Resistance, Reconstruction. The Social Value of Lia and Dan Perjovschi's Art". *IDEA artæ + societate*. [en línea] vol. 19. 2005. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.perjovschi.ro/remembrance-resistance-reconstruction-i.html>>.

⁶¹⁵ STILES, Kristine. *Concerning Consequences. Studies in Art, Destruction, and Trauma*. 1ª ed. Chicago; London: University of Chicago Press, 2016.

A lo largo de todo el texto Kristine utiliza los términos *trauma* y *culturas del trauma*, haciendo referencia a aquellas circunstancias traumáticas que se manifiestan en la cultura, y que se hallan en la intersección entre la experiencia estética, política y social. Espacio donde el silencio se corresponde con el inicio de un posible traumatismo, así como la principal causa de destrucción de la identidad. De esta forma, Rumanía y su silencio tras la opresión psicológica, intelectual y física soportada de manera prolongada, queda transformada en una *cultura del trauma*, en la que específicamente Dan Perjovschi y su trabajo se ofrece como testigo y voz de lo acontecido.

Una *curación* que llegará a su término diez años después con la performance *Erased Romania*⁶¹⁶ (*Rumania Borrada*), realizada en 2013, en la que decide retirar el tatuaje con ayuda de láser. Sin embargo, ante lo que se podría pensar, en realidad no se trataba de una acción para borrar la marca, sino más bien, para dejarla oculta a la mirada;⁶¹⁷ *Rumania no desapareció [...] sólo se extendió no siendo visible*⁶¹⁸. Una transformación que llegaría tras un cambio sustancial en su propia vida y sus experiencias, siendo una figura ampliamente reconocida en el ámbito artístico, tanto a nivel nacional como internacional.⁶¹⁹ Una autocuración a través de la invisibilidad del tatuaje, que representa la incapacidad de huir ante su propia historia, de aquello que forma parte de sí mismo. De ahí, que nunca abandonara Rumanía, en la que actualmente reside y trabaja -específicamente en Bucarest-, desde donde ha podido experimentar el contexto social, económico y político, con sus diversas transformaciones, siendo consciente de las múltiples posibilidades de pertenencia. Identidades múltiples, nómadas, que se diluyen y transforman a través de una escena global de cambio y expansión.

⁶¹⁶ La performance formó parte de la exposición *In den Schluchten des Balkan (In the Gorges of the Balkans)*, comisariada por René Block en el museo Kunsthalle Fridericianum, en la ciudad alemana de Kassel.

⁶¹⁷ El tratamiento con láser para la eliminación de tatuajes consiste en la exposición a diferentes pulsaciones de luz que tras atravesar la Piel, fragmenta los distintos pigmentos que conforman el dibujo extendiéndolos por todo el organismo. Nuestro sistema inmunológico es el encargado de eliminar estas partículas posteriormente. En el caso concreto de Dan, fueron necesarias tres sesiones.

Para más información, véase:

STILES, (2005). Op. Cit.

⁶¹⁸ FOWKES, Maja y FOWKES, Reuben. "The post-national in East European art: from socialist internationalism to transnational communities". En: MALINOWSKY, Jerzy (ed.), *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe. Vol.2.* [en línea] Society of Modern Art / Tako Publishing House Toruń, 2012. pp. 231-237. 2012. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.translocal.org/pdfs/postnational.pdf>>. p.232.

ROMANIA didn't disappear [...], it only spread itself so as it is no longer visible.

⁶¹⁹ Clara demostración de ello, fue representar a Rumanía en la Bienal de Venecia en el año 1999, así como numerosas exposiciones y publicaciones en instituciones artísticas de todo el mundo.

Aunque en esta investigación hemos explorado las performances *Romania* y *Erased Romania*, todo su trabajo se articula principalmente a través de dibujos e instalaciones. En todos ellos y desde sus comienzos ha mantenido un estudio profundo en relación a la identidad, cuestionando duramente su contexto personal y social, así como el sistema de producción artística. Por otro lado, y también desde sus primeros trabajos, ha colaborado en numerosas ocasiones con su esposa Lia, no sólo a nivel artístico sino también a través de talleres y conferencias realizadas de manera conjunta.

Para más información, véase:

PERJOVSCHI, Dan. [en línea] Dan Perjovschi. [sin fecha]. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.perjovschi.ro/>>.



Fig.220. Dan Perjovschi. *Erased Romania*. 2003. Exposición *In den Schluchten des Balkan*, Kassel. Alemania. Fotografía durante la performance.

Marcas en la Piel que en su apreciación más negativa aparecen como elementos que estigmatizan, ordenan y controlan al individuo, y que los artistas tratados utilizan como vía para la reflexión, así como una manera de evidenciar la violencia *sistémica* latente en nuestra sociedad. Herramienta que sacude los andamiajes de nuestra cotidianidad en un afán por detectar y mostrar las relaciones de poder y los abusos que mantienen al individuo y sus relaciones dentro de unas pautas estructuradas, donde el tatuaje, la violencia y el yo/nosotros, se disponen como elementos íntimamente relacionados que, a través de las obras tratadas, se instalan en un vaivén entre lo visible y lo invisible.

4. Prácticas Hipodérmicas

4 Prácticas Hipodérmicas

Entre el «espacio» y «yo», no hay nada más que mi piel.

Georges Didi-Huberman.

Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura.

Como hemos visto, las prácticas artísticas tratadas hasta el momento implican una modificación e intromisión directa -en muchos casos agresiva-, hacia el interior de la Piel. La apertura y transgresión de la superficie dérmica estaba presente y la desestabilización del sujeto y de la integridad de la misma, quedaban patentes. La Piel, como único estandarte de nuestra singularidad ha servido como elemento principal con el que tambalear las pautas establecidas, mostrando las relaciones de poder que afectan al individuo y cómo a través de ella, es utilizada como eje central desde la que poder empoderarse. Violencia expuesta sobre la Piel del artista para insistir en aquella violencia latente propia de nuestras relaciones sociales -violencia *sistémica*-, exponiendo nuevas formas de entender y estar en el mundo. Sin embargo, tal y como hemos comprobado, en ese intento por aprehenderse y conformarse como un yo en plena libertad -en ese intento por entender y aprehender esa imagen deseada y completa de nosotros mismos-, sólo hemos podido confirmar la capacidad de asir a un yo momentáneo, huidizo, temporal, que no puede ser atrapado completamente de manera íntegra.

En esta segunda parte de nuestro trabajo, sin embargo, queremos indagar acerca de cómo la Piel puede ser modificada y tratada en el contacto con ella para ser metamorfoseada superficialmente -sin necesidad de abrir, fracturar o herir su superficie-, en un intento por ser expandida, por experimentar un recorrido hacia el exterior de la misma, para comprobar si ese yo tiene la posibilidad de ser conformado en el afuera, pero con/a través de ella, y cómo estas transformaciones, partiendo de una búsqueda de un sí mismo único y completo, se antoja inalcanzable en su continua e inagotable contradicción con la esencia propia del ser, en tanto que ser implica desaparecer; directa y manifiesta temporalidad. Violencia implícita en nuestra propia decadencia acrecentada por la imposibilidad de sujetarnos. ¿O realmente esa desaparición e imposibilidad es la evidencia de aquello que podemos llamar yo?

Para ello, a través de las prácticas artísticas que trataremos, daremos cuenta de aquellos elementos y procesos desde los que ampliar y/o modificar nuestra superficie corporal como intento de búsqueda de nosotros mismos en una constante relación y pérdida; donde la Piel, en tanto que elemento indispensable de conformación con carácter temporal, se establece como único componente tangible de nuestra subjetividad, como elemento que afianza y reafirma el complejo juego de imposibilidades a la que nos enfrentamos. Así, el objetivo de estas prácticas será el de evidenciar esa temporalidad, ese *ser ahí* que por propia esencia se antoja huidizo y múltiple. De manera general, la Piel aparece como evidencia y expresión en sus

múltiples configuraciones; donde nuestras formas aparentemente conocidas mutan para instalarse en espacios imprecisos; donde aquello que llamamos yo, queda en una manifiesta posibilidad y no en la certeza.

Desde este emplazamiento huidizo, violento e inesperado, veremos procesos que continuamente se mueven en unos límites contradictorios, puesto que aun con la imposibilidad de asir nuestra subjetividad, una y otra vez nos enfrentamos con ese intento de desvelar y retener, quedando como única evidencia posible esa misma fragilidad y desaparición. Una temporalidad dada necesariamente a través del contacto con la Piel, dando lugar, en algunos casos (como en el epígrafe 4.1. *Dermocartografía del enmascaramiento*) a un elemento o registro propio de esta acción, cuya naturaleza, de la misma manera que la Piel y el sujeto, devenga y mute, resaltando su carácter efímero. En otros casos, (4.2. *Dermocartografía de la impronta*), ese contacto prevalecerá y podremos atraparlo, pero siempre que tengamos en cuenta que de la misma manera que la Piel y el sujeto, son elementos vivos y por tanto, con capacidad sensible para desaparecer en el momento en el que ese registro no tenga un cuidado.

Prácticas que evidencian el hecho de que sólo es posible atraparnos en nuestro incesante *ya fue*, como muestra de la irremediable y clara evanescencia. Una ausencia que nos conforma y repetidamente insiste en el *somos ahí*, en un determinado lugar y a un determinado tiempo. Presencia sólo entendida a través de una ausencia: posibilidad de un yo y un otro donde lo único de lo que estamos seguros es de ser Piel.

4.1 Dermocartografía del enmascaramiento

A veces he traído, junto a las caras humanas, a objetos, árboles o animales porque no estoy seguro todavía de adónde llegan los límites del cuerpo del yo humano.

Antonin Artaud.

El devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es), girasol o Acab, [...].

Gilles Deleuze y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?*

Partimos una vez más de la idea de que nuestra Piel es el espacio de la comunicación, aquella superficie responsable de nuestra individualidad; desde donde se desprenden nuestras percepciones singulares, así como la de los otros; y donde recaen todas las marcas, el placer, el dolor y las diferentes relaciones de poder; un espacio físico y táctil que ofrece una imagen de nosotros, que da pie a una serie de relaciones y percepciones derivadas de esa imagen. Por ello, debemos poner la atención en el hecho de que la propia presencia de la Piel implica en esencia la capacidad de entenderla como máscara, como una imagen-máscara. Así, toda Piel mostrada a los otros será una máscara-Piel, superficie simbólica, física, táctil, visible, que ofrece una imagen determinada de nosotros.

Una mueca, un gesto, un movimiento, se ofrece a la mirada del otro como singularidad específica que delimita un reconocimiento determinado. Por tanto, esa imagen-máscara-Piel nunca será la misma, ya que su propia naturaleza reside en su metamorfosis continua. De esta manera, el reconocimiento en nuestras múltiples máscaras o enmascaramientos necesita de la exposición de diferentes roles o personajes -también máscaras o enmascaramientos- todos ellos responsables en cada momento de nuestra subjetividad. Por ello, en realidad no podemos hablar de un único rostro, o de una única máscara, puesto que la propia acción y devenir del sujeto impone una multiplicidad a lo largo del tiempo que produce sin cesar innumerables transfiguraciones y metamorfosis que no son más que ese sí mismo dinámico. Siempre seremos otro, un yo-otro en *el ahí*, momento determinado que cambia, se transforma y se construye, lo que nos recuerda y confirma los principios de la fenomenología donde el yo queda determinado por la relación, por ese *estar en el mundo*, en un tiempo y en un determinado lugar. El carácter propio de un individuo, necesita de unas características propias que cambiarán según sus intereses, relaciones y devenir natural y por lo tanto, darán lugar al mismo tiempo a diferentes percepciones para sí mismo y para el otro, a un tiempo y en un lugar determinado.

El término máscara, por otro lado, puede provocar malentendidos en el momento en que acude a nuestra mente como aquello cuyo sentido se apoya en la idea de ocultar, cuando en realidad de lo que hablamos es de todo lo contrario; de mostrar. La máscara es aquello que está siempre a la vista, que permite ser visto, y que al mismo tiempo puede devolvernos la mirada; es aquello que nos mira. Su sentido, por tanto, sólo puede ocuparse de desvelar, de mostrar y expresar. Si atendemos al término de manera etimológica, encontramos que desde la antigüedad clásica el término griego *prósopon* (πρόσωπον), contemplaba esta idea: *pros-* delante de; *-opos*, faz. Aquello que estaba delante del rostro, especialmente en su relación con el teatro, donde la máscara, *prósopon*, se refería no sólo a aquellas máscaras teatrales puestas sobre el rostro, sino también a la propia persona que la portaba: el personaje. Donde faz por otro lado, del latín *facies*; se refiere a la cara, a la superficie, al aspecto. Así, el objetivo de la máscara no era el de cubrir, sino el de evidenciar. Máscara y rostro, máscara y Piel, quedan íntimamente relacionados, con la posibilidad de proponer todos estos términos como inseparables.



Fig.221. Tadao Cern. *Blow Job*. 2012.
Fotografías realizadas con viento de 480
km/h.



La singularidad de una cara, por tanto, aquello que permite determinar su aspecto, una identidad, necesita de una organización de sus elementos para ser reconocible. Un rostro, una faz, que sólo llegará a ser entendida como tal en el momento en que ésta pueda reconocerse en su individualidad. Todo ello es importante si tenemos en cuenta, como recuerdan Deleuze y Guattari, que no todas las sociedades tienen y necesitan de un rostro –en su lugar hablaremos de cabeza-, como es el caso de las sociedades primitivas que mantenían una relación clara entre el cuerpo y la cabeza, donde todo quedaba conectado con la naturaleza, con el cosmos, con los dioses, pero sobre todo con la colectividad, donde no era necesario

tener un rostro.⁶²⁰ Éste ha sido propio de nuestra sociedad occidental, coincidiendo con el nacimiento del individualismo;⁶²¹ proceso en el que, como explica claramente Le Breton, colaboró esencialmente el retrato individual fuera de toda referencia religiosa a partir del siglo XV. Con él, comienza una preocupación por la individualidad de aquél que es retratado a través de su rostro.⁶²² Retratos que con ayuda y extensión del espejo, primero en materiales metálicos diversos y más tarde en su confección con vidrio,⁶²³ tal y como lo conocemos a día de hoy, supuso una cercanía y cotidianidad de nuestra individualidad ocupada específicamente por esa imagen del rostro.⁶²⁴ Más tarde, con la fotografía, esta preocupación es extendida a todas las capas de la sociedad, considerando nuestra fiel imagen de nuestra faz como inequívoca muestra de identidad a mediados del siglo XIX. Documentos identificativos en los que la fotografía como elemento indispensable, se instaura en esos momentos como herramienta de control llegando hasta la actualidad con el Documento Nacional de Identidad o DNI, tarjetas identificativas de todo tipo, Libro de familia, etc. Todos ellos, documentos en los que la imagen del rostro es necesaria para la identificación y el reconocimiento, que junto con otros datos personales permiten un claro ejercicio de organización y orden social.

⁶²⁰ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. "Año Cero - Rostridad". En: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 9ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2010a. pp. 173-196. 2010. p.176.

Tal y como expresan Deleuze y Guattari, *La cabeza está incluida en el cuerpo. El rostro es una superficie: rasgos, líneas, arrugas, rostro alargado, cuadrado, triangular, el rostro es un mapa, incluso si se aplica y se enrolla sobre un volumen, incluso si rodea y bordea cavidades que ya sólo existen como agujeros. Incluso humana, la cabeza no es forzosamente un rostro. El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional —cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está descodificado y debe ser sobrecodificado por algo que llamaremos Rostro—.*

⁶²¹ El nacimiento del individualismo occidental coincidió, no por casualidad, con la promoción del rostro.

LE BRETON, (2002). Op. Cit.p.20.

⁶²² Tenemos que entender que este tipo de retrato fuera del ámbito religioso, se establece como uno de los principales cimientos del individualismo propio de nuestras sociedades, teniendo en cuenta que este tipo de actividad no formaba parte de todos los estratos sociales, siendo principalmente la aristocracia la que podía permitírselo.

⁶²³ LE BRETON, David. *Rostros. Ensayo de Antropología*. 1ª ed. Buenos Aires: Letra Viva, 2010. p.41.

A mediados del siglo XVI, los talleres de Murano inventan la fabricación del espejo con la compresión de una capa de mercurio entre vidrio y metal, similar al espejo actual.

Los espejos actuales están basados en la técnica del *plateado*, consistente en el revestimiento de vidrio con una capa delgada normalmente de aluminio.

⁶²⁴ El espejo como elemento común y cotidiano dentro de las clases más populares tuvo que esperar hasta el siglo XIX, prácticamente al mismo tiempo que la fotografía.

Fig.222. (Izquierda). Viktor Obsatz. *Portrait of Marcel Duchamp. Double Exposure (Full Face and Profile)*. 1953.

Fig.223. (Derecha). Claude Cahun. *Claude Cahun and Marcel Moore, Mirror Portrait*. 1928.



Un proceso de anclaje en los valores de nuestra sociedad occidental en el que rostro e individualidad tuvieron un apoyo esencial que permitió su extensión y afianzamiento a través del lenguaje. Porque el rostro no es sólo una superficie dada al exterior, una Piel con formas, texturas y agujeros, sino que existe precisamente porque es apoyada por el lenguaje, porque tenemos capacidad de señalar y clasificar a través de éste. Así, *todo lo que es público, es gracias al rostro*⁶²⁵. Un extraño sin facciones y sin características conocidas y particulares, es alguien sin rostro, sin embargo, en el momento en que es llamado, nombrado, existe un reconocimiento por parte del otro donde queda patente la existencia de relaciones comunes, así como la confirmación de su individualidad: un rostro finalmente, como espacio de sentido particular.

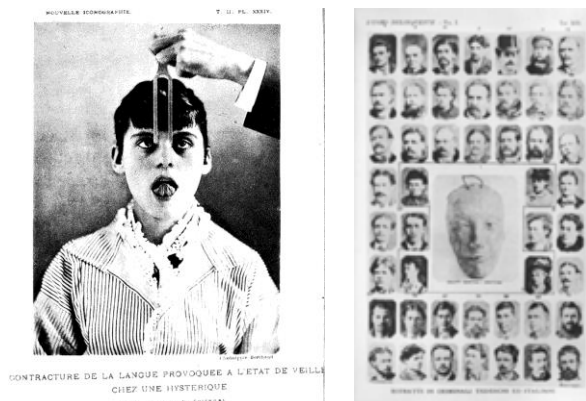
Fig.224. Páginas de libro *Mécanisme de la physionomie humaine: où, Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, por G.-B. Duchenne (de Boulogne). 1862.



⁶²⁵ DELEUZE y GUATTARI, (2010b). Op. Cit. p.121

Fig.225. (Izquierda). Página perteneciente al volumen 2 de la *Nouvelle Iconographie de La Salpêtrière* (1888-1918).

Fig.226. (Derecha). Cesare Lombroso. Imagen del libro *L'uomo Delinquente*, Turin: Fratelli Bocca, 1889. Vol. 1. Tabla XIII. 47 fotografías de criminales con máscara en el centro.



De ahí, la catalogación e identificación según la *facies* específica, que como bien apunta Didi-Huberman implica *a la vez el aire singular de una cara, la particularidad de su aspecto y, además, el género, véase la especie, en las cuales este aspecto debe quedar subsumido*⁶²⁶. Una manera de generalizar e identificar a través de una única imagen que podemos encontrar, por ejemplo, con Duchenne de Boulogne según el movimiento y contracción de los músculos faciales y sus expresiones con ayuda de estimulación eléctrica; pero también aquellas fotografías realizadas por Albert Londe, Dédiré-Magloire Bourneville, Paul Régnerd y Jean-Martin Charcot en el contexto del Hospital de la Salpêtrière de París y sus Iconografías fotográficas⁶²⁷, desde las que intentar encontrar similitudes y diferencias en las *facies* para determinar de manera científica diferentes patologías. Fotografías que daban a ver y promovían la identificación del sujeto, bien por su relación con una dolencia o enfermedad, bien como en el caso de la fotografía judicial dispuesta por Alphonse Bertillon, denominada *Bertillonaje*, a través de las que se clasificaban a los individuos según unas pautas específicas, o como en el caso de las fotografías de Ezechia Marco Lombroso, estipulando las características propias de la criminalidad; distintivos singulares que pueden ser observados en su *Atlas de l'homme criminel* (*Atlas del hombre criminal*) de 1878, en el que llega a especificar hasta seis tipos de delincuentes diferentes. Clasificaciones, al fin y al cabo, basadas en los rasgos y especificaciones diferenciales entre individuos, que atendían en su base, a una visibilidad y examen de las *facies*.⁶²⁸ Todo ello apoyado, especificado y reducido, tal y

⁶²⁶ DIDI-HUBERMAN, (2007). Op. Cit.p.69.

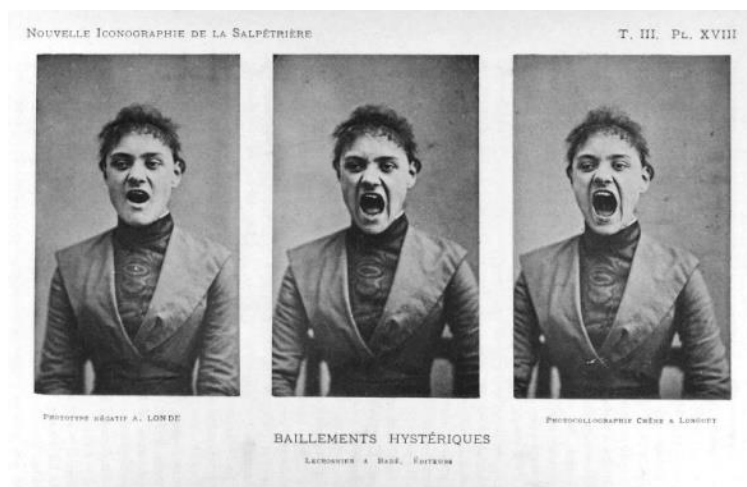
⁶²⁷ Tres tomos conforman la *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*, (1876-1880), realizada por Dédiré-Magloire Bourneville y el fotógrafo Paul Régnerd. Más tarde, Régnerd es sustituido por Albert Londe y en colaboración con Gilles de la Tourette y Paul Richer, se publica una nueva edición de la Iconografía conformada por 28 tomos llamada *Nouvelle Iconographie de La Salpêtrière*.(1888-1918). Ambas publicaciones estaban conformadas por datos clínicos y fotográficos de los pacientes internados en el hospital de *La Salpêtrière*, especialmente de aquellas pacientes clasificadas de histéricas.

⁶²⁸ Tal y como apunta Karin Johannisson en referencia a la cotidianidad clínica junto con el gran desarrollo y buena acogida de la ciencia fisionómica del siglo XIX -que como hemos visto fue ampliamente utilizada no sólo en el caso de los enfermos, sino también como registro y control policial-, se desarrollaron estrategias específicas donde *la lectura de un rostro era una de las técnicas que se empleaban para la determinación de una enfermedad. Algunos opinaban que cada tipo de enfermedad creaba una expresión fácil propia (facies), que el ojo del médico, al mismo tiempo agudo y empático, podía fijar.*

JOHANNISSON, (2006). Op. Cit.p.191.

como hemos apuntado, a través del lenguaje. De ahí, la mujer histérica, el criminal, el loco.

Fig.227. Página perteneciente al volumen 2 de la *Nouvelle Iconographie de La Salpêtrière* (1888-1918).



De esta manera, la superficie-rostro, (máscara-Piel), aquella determinada y estipulada por el lenguaje, es capaz de revelar y exponer una serie de características propias del individuo. Características determinadas que nos hablan de un rostro específico, ordenado de una determinada manera, pero también de todas aquellas características singulares que aparecen y son visibles en toda la superficie de la Piel; una *rostrificación*⁶²⁹ que puede darse en toda nuestra superficie dérmica en la que encontramos datos diferenciales e identificativos como cicatrices, lunares, tatuajes, arrugas, marcas propias de la vejez.

Así, la máscara-Piel es entendida como toda nuestra superficie dérmica, posible gracias a la *máquina abstracta de rostridad*⁶³⁰ de la que nos hablan Deleuze y Guattari, la cual permite dar lugar a un mundo, un *estar en el mundo* en el que podemos identificar las diferentes máscaras-Pieles individuales: hombre, mujer, madre, padre, jefe... una configuración de sentido, posible gracias a la mirada e identificación por otro. Así, *La máquina abstracta de rostridad* tiene como objetivo *ordenar normalidades*, crear un rostro concreto e individualizado, primeramente a través de binarismos del tipo bueno/malo u hombre/mujer, para finalmente decidir si rechazar o no aquellos que no se ajustan a la norma, al orden específico para cada momento. Un mapa a descifrar cuya construcción permite leer y organizar todas las

⁶²⁹ Tal y como expresan Deleuze y Guattari, *la cabeza, todos los elementos volumen-cavidad de la cabeza, deben ser rostrificados. [...] Pero la operación no acaba ahí: la cabeza y sus elementos no serán rostrificados sin que la totalidad del cuerpo no pueda serlo, no se vea obligado a serlo, en un proceso inevitable. [...] Precisamente porque el rostro depende de una máquina abstracta no se contentará con ocultar la cabeza, sino que afectará a las demás partes del cuerpo, e incluso, si fuera necesario, a otros objetos completamente distintos.*

DELEUZE y GUATTARI, (2010a). Op. Cit.p.176

⁶³⁰ Tal y como expresan Deleuze y Guattari, *Los rostros concretos nacen de una máquina abstracta de rostridad, que va a producirlos al mismo tiempo que proporciona al significante su pared blanca, a la subjetividad su agujero negro. Así pues, el sistema agujero negro-pared blanca todavía no sería un rostro, sería la máquina abstracta la que lo produce, según las combinaciones deformables de sus engranajes.*

Ibid. P.174.

características que se adaptan a cada relación. Por ello, podemos decir que la máscara es, pues, la Piel en sí misma; superficie en la que recae el registro del otro, una máscara que como ya apuntamos, asume el tiempo; porque no olvidemos que, siguiendo a Le Breton:

Ver las fotos de antes, que remiten a una cara que no es más que la de uno, ver los rostros transformados de los demás después de una larga ausencia, es conocer una confrontación íntima del tiempo metabolizado. En el rostro del otro y en el propio, en los movimientos, en las maneras de ser, el tiempo hizo su obra como una hormiga⁶³¹.

Así, Piel, rostro, máscara, facies, aparecen como sinónimos, como lo mismo; aquello que sólo muestra, sólo se expresa en sus múltiples posibilidades. Como un codificador de sentidos que se debe descifrar, una visibilidad en la que se exponen las diferentes individualidades. Un otro y un yo mismo imprevisible, que *esconde tanto como revela*⁶³².

Fig.228. Margi Geerlinks. *Gepetto* 2. 1999.



Ahora bien, si esa individualidad sólo es posible dado que somos máscara, rostro, facies, sería totalmente oportuno exponer que todo lo formulado hasta ahora en este trabajo, implica una relación directa con esta idea. La Piel, como superficie que deviene, muta y sufre una metamorfosis a lo largo del tiempo, debe ser entendida como máscara o máscaras, en su multiplicidad. El individuo, en su esencia, experimenta, siente, vive y se expresa en *el ahí* como máscara, y si no, no existe, no es. Así podemos exponer que la Piel, como aquella superficie interfaz que permite la permeabilidad de informaciones, sensaciones y experiencias, se trata de nuestra máscara-Piel completando lo que Anzieu denomina Yo-Piel⁶³³. Nuestra máscara-Piel, nuestro Yo-Piel, tiene sus características propias, cambia a lo largo del tiempo, sobre ella ejercemos presiones externas que la modifican, y todos estos cambios pueden llegar a ser, o no, perdurables a lo largo del tiempo.

Y aquí es donde aparece la clave importante para seguir con nuestro estudio: hasta ahora, cuando tratábamos anteriormente con aquellas prácticas en las que la apertura o modificación hacia el interior de la Piel era esencial, todas ellas tenían un

⁶³¹ LE BRETON, (2002). Op. Cit.p.149.

⁶³² LE BRETON, (2010). Op. Cit.p.51.

⁶³³ Para más información, véase: 2.2.4. Yo-Piel.

elemento en común; y es que todas las modificaciones o acciones realizadas sobre nuestra máscara-Piel ofrecían un cambio físico que permanecería sobre la superficie corporal como testigo de esa ruptura de su superficie. Sin embargo, lo que nos interesa traer aquí, es la capacidad y la posibilidad de aunar innumerables máscaras-otras que acompañan a esa máscara-Piel y que suponen una metamorfosis durante un tiempo determinado a través del contacto. Metamorfosis temporales, que por tratarse de una yuxtaposición o superposición sobre la máscara-Piel propia, son realizadas en la superficie dérmica, sin horadarla o romperla y por ende, sin dejar un rastro, marca o señal perdurable. Como veremos, puede quedar un elemento o resto que identifique ese cambio o metamorfosis de la Piel como registro de aquello pasado, como el caso de la fotografía, pero no una señal visible y duradera sobre la superficie dérmica.

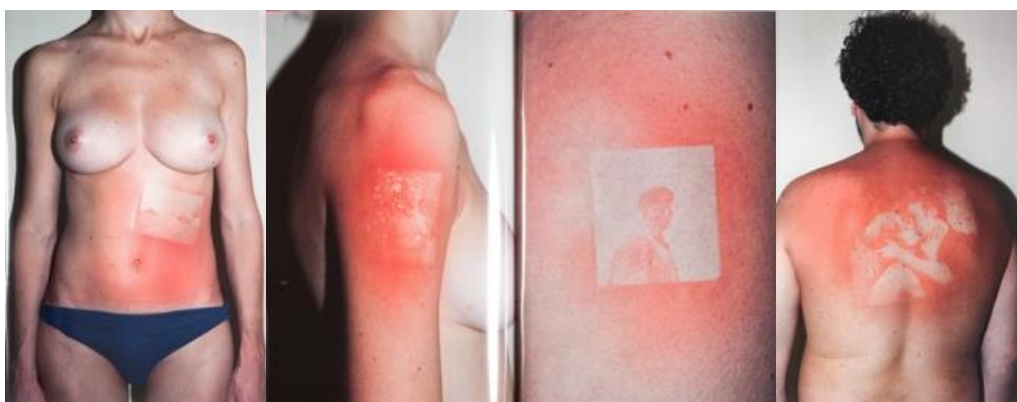


Fig.229. Thomas Mailaender. *Illustrated People*.

Trabajo realizado en 2014 y compilado como libro en 2015 en el que se recogen las performances realizadas por Mailaender a través de fotografías. *Illustrated People* parte de 23 negativos originales pertenecientes al Archive of Modern Conflict (Archivo de conflicto Moderno), también denominado AMC, (organización establecida en 1990 en la ciudad de Londres, aunque tiene sedes en otros países como Canadá o China. Su archivo contiene principalmente fotografías -más de cuatro millones- referentes a la historia de la guerra de los siglos XIX y XX). Estos negativos fueron colocados por contacto en diferentes partes de la Piel de los fotografiados, para posteriormente, con ayuda de una potente luz ultravioleta, exponer la Piel. Al aplicar a la superficie corporal este tipo de luz, Mailaender causaba una quemadura que permitía a modo de revelado fotográfico, exponer la Piel.

Por todas estas características, hemos denominado a este epígrafe *Dermocartografía del enmascaramiento*, poniendo especial énfasis en la acción de enmascarar. Una vez más como acción que dispone una modificación efímera que se muestra y expone de la misma manera que nuestra máscara-Piel, pero en este caso se trata de una máscara-otra (bien yuxtapuesta o superpuesta) que completa, explicita e individualiza en momentos determinados, más allá de una *rostrificación* determinada, esto es, en el afuera de una catalogación normalizada o estipulada por la máquina abstracta de rostridad. Así, utilizaremos en la mayoría de los casos el término enmascarar o enmascaramiento, y cuando utilicemos el término máscara, lo haremos igualmente desde estas mismas premisas; siempre refiriéndonos a la posibilidad de esa máscara-otra a las que por esencia nos conforman (máscara-Piel), y que requiere de una acción e intención que modifica efímeramente la superficie corporal a través de un contacto con algo que no es ella, así como fuera o externa a la *rostrificación*.

4.1.1 Deformación

Como hemos venido proponiendo desde el comienzo de esta investigación, podemos decir que nuestra Piel, nuestra máscara-Piel; aquella que confirma y conforma nuestra subjetividad y que se modifica a lo largo del tiempo, no puede ser contemplada como imagen única y fija. El sujeto, como ese *cada vez que somos en el ahí*, supone no sólo una metamorfosis específica de nuestra imagen, sino de nuestra presencia y alteridad. Así, la máscara-Piel está en continua fuga, sólo podemos estimar fragmentos, se diluye y se deforma. Paul Valéry manifestaba que *lo más profundo del ser humano es la piel*⁶³⁴, a lo que añadiríamos para completarlo; que lo más profundo del ser humano son sus Piel; interminables Piel que superponemos, cambiamos, deformamos. Siempre Piel que conforman un yo, y que al mismo tiempo siempre son un otro.

Es precisamente por su cualidad intrínseca de huida, que existe una clara imposibilidad de representación que pueda englobar un todo, un yo único y certero. La representación a través de una fotografía, tal como expusimos anteriormente, ha sido considerada desde el siglo XIX como la eficaz herramienta en la que pueden descansar todas aquellas formas y rasgos específicos que permiten una clara clasificación e identificación de los sujetos. Sin embargo, es incapaz de proponer al individuo en su plena subjetividad, porque ésta, en esencia es múltiple y cambiante. Ya Kafka en 1921 era consciente de esto cuando en una de sus conversaciones con Gustav Janouch acerca de -en aquel entonces- los nuevos aparatos públicos de fotografía, comentaban:

*-Por unas coronas uno puede fotografiarse bajo todos los ángulos -dice Janouch-. Este aparato es un conócete a ti mismo. -Un desconócete a ti mismo, querrás decir -responde Kafka. Janouch protesta: una máquina por el estilo no miente, es fiel y exacta. "¿Quién te dijo eso?", ríe Kafka. La fotografía "concentra la mirada en la superficie y por lo tanto oscurece la vida secreta"*⁶³⁵.

Porque concentrando la mirada en la representación de la superficie fotográfica, no podemos entender más allá de ella; más allá de una superficie estable y constante que no es capaz de dar cuenta de la profundidad de nuestra superficie Piel y sus enmascaramientos posibles.

De esta manera, quizá, sólo sea posible a través del cadáver que la representación pueda encontrar la capacidad de responder fielmente ante aquello que se es, una certera representación del ser. Porque la representación no puede dar cuenta de nuestra metamorfosis y transformación constante. Sólo en el momento en que *no somos*, será posible atraparnos; tan sólo como cadáver, donde la representación se queda en eso, en una imagen, una Piel muerta y sin vida. Una máscara-Piel que no es más que *pellis*, y por ende, imagen fiel de la desaparición del

⁶³⁴VALÉRY, (1966). Op. Cit. p.44.

Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau.

⁶³⁵JANOUGH, Gustav. *Conversaciones con Kafka. Notas y recuerdos*. 1ª ed. Madrid: Destino, 1997. p.239.

sujeto, que una vez más, por su insistente huida nunca podrá ser capturada. Por la misma razón, imagen (*imago*) es siempre la imagen de aquel o aquella que ya no es⁶³⁶, donde el hecho de desaparecer nos cohesiona como imagen.⁶³⁷

Bajo todas estas premisas, sería pertinente establecer la idea de que sólo podremos intentar abarcar todo aquello que supone ser y estar como sujeto, únicamente desde el ámbito de la disolución y el alejamiento. Sólo podemos dar muestra de nosotros mismos en el momento en que somos capaces de exponernos en nuestra propia mutabilidad. De ahí que Francis Bacon (Dublín 1909 – Madrid, 1992) se posicionara al realizar sus pinturas desde el ámbito de la evanescencia y la disolución en la que todo se escapa, donde sus personajes no pueden ser alcanzados. Una desaparición que da cuenta de a qué nos enfrentamos cuando nos colocamos ante el enmascaramiento del individuo; que no es más que cambio, mutación y disolución. Y todo ello a través no sólo de la mirada, sino también del tacto; o mejor aún, desde una mirada táctil, háptica, que permite entender y encontrar una consistencia de ese todo imposible que Bacon quiere mostrarnos.

Fig.230. Francis Bacon.
*Three Studies for the
Portrait of Henrietta
Moraes*. 1963.
Óleo sobre lienzo, 3
paneles. 35.9 x 30.8 cm.
c/u.



Por otro lado, como podemos intuir, la representación del sujeto por tanto, debe estar del lado de la violencia, de la agresividad, de romper las formas, deformarlas, desordenarlas. Porque ¿qué es el sujeto en su propia huida si no pura violencia? Violencia que desde esa tactilidad de la mirada es posible sentir y experimentar, y desde donde nos hablan aquellas imágenes que permiten acercarnos al fiel enmascaramiento de cada sujeto, aunque sin lograr finalmente su objetivo. Deformidad de la Piel, de las formas, donde encontramos lo más cercano a nuestra conformación como individuos, donde la metamorfosis y sus consiguientes máscaras aparecen como próximas. Violencia que es propia de lo humano, o como bien diría Akerman, de lo *salvajemente humano*⁶³⁸.

⁶³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. "De semejanza a semejanza". *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*. vol. 11, pp. 291-319. 2013. p.299.

⁶³⁷ El término *imago* aparecerá más adelante, donde será tratado con mayor profundidad. Para más información, véase: 4.2. *Dermocartografía de la impronta*.

⁶³⁸ Mariano Akerman, artista e historiador del arte argentino, ha investigado profundamente el trabajo de Francis Bacon. Además de presentar en 1999 su tesis doctoral bajo el título *The Grotesque in Francis Bacon's Paintings*, ha participado en seminarios y ha dado numerosas conferencias acerca del trabajo del pintor británico. En una de ellas –precisamente en la que nos basamos para parafrasear sus palabras–, llamada *Ser y no ser: identidad en el arte de Francis Bacon*, llevada a cabo en el año 2013 en la ciudad de Buenos Aires (específicamente en el espacio British Arts Centre - Asociación Argentina de Cultura Inglesa), se refería específicamente al trabajo de Bacon como *Complejo y contradictorio, al igual*

Así, los posibles enmascaramientos a los que el sujeto puede llegar, sólo pueden ser capturados desde esa violenta deformación o disolución de las formas como en el caso de Bacon, donde la Piel, especialmente la del rostro, se aleja para posicionarse en el límite de su reconocimiento; donde ya no es posible el lenguaje –*rostrificación*–, sino la imagen –*imago*–. De forma similar a Francis Bacon, aunque salvando las distancias, el artista americano **Wes Naman** (Albuquerque, 1975), explora estos mismos límites utilizando la fotografía. Una de sus series más acogidas y que explora perfectamente todo lo expuesto anteriormente es la denominada *Invisible Tape (Cinta Invisible)*⁶³⁹. Se trata de una serie compuesta por 33 fotografías en las que la deformación del rostro del fotografiado, con ayuda de cinta adhesiva transparente, nos muestran las capacidades de enmascaramiento a través de una pequeña alteración de las formas. Una distorsión que rompe espectacularmente con la estructura y organización que se espera normal, y por ende, con las diversas percepciones que de ello se derivan. Una muestra de cómo el enmascaramiento puede llevar a la presencia de imágenes grotescas y alejadas de una catalogación, de un orden -que previamente aprendemos y entendemos- y que ofrecido a través de esa *máquina abstracta de rostridad* nos permite diferenciar la existencia aceptada o excluida en el sistema social.

Fig.231. Wes Naman.
Invisible Tape. 2012.



*Rubber Band (Cinta Elástica)*⁶⁴⁰, es otra de sus series fotográficas que realizó un año más tarde, en 2013, desarrollando la misma idea. Pero esta vez no utilizó

que el artista que lo ejecutó, misterioso, intenso y problemático. Trabaja directamente sobre el sistema nervioso y abre las válvulas del sentir. Resulta tan magnético como repulsivo. Es auténtico pero también inquietante. Se muestra profundo y frívolo a la vez. Atípico, quimérico, polivalente. Extremadamente sugestivo. Salvajemente humano.

AKERMAN, Mariano. *Ser y no ser: identidad en el arte de Francis Bacon. (Información/dossier de conferencia)* 2013. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.slideshare.net/akermariano/ser-y-no-ser-26359864?ref=http://akermariano.blogspot.com.es/2013/09/ser-y-no-ser.html>>.

⁶³⁹ NAMAN, Wes. *Invisible Tape Series* [en línea] Wes Naman. [sin fecha]. [Consulta: 18 octubre 2016 a]. Disponible en: <<http://wesnamanphotography.com/invisible-tape-series/>>.

⁶⁴⁰ NAMAN, Wes. *Rubber Band Series* [en línea] Wes Naman. [sin fecha]. [Consulta: 18 octubre 2016 b]. Disponible en: <<http://wesnamanphotography.com/rubber-band-series/>>.

cinta adhesiva, sino gomas elásticas. En ambos casos y de manera lúdica, se trata de pequeños cambios a través de elementos cotidianos que nos hacen preguntarnos dónde queda el rostro. Éste, siendo una estructura, una organización de elementos reconocibles y expuestos en un espacio determinado, se pierde y altera en otra máscara externa, lejana y sin forma. Porque como bien explica Deleuze, al desorganizar el rostro, éste se pierde haciendo surgir la cabeza; una cabeza individualizada pero sin rostro:

Las deformaciones por las que pasa el cuerpo son también los trazos animales de la cabeza. No se trata en ningún caso de una correspondencia entre formas animales y formas de rostro. En efecto, el rostro ha perdido su forma al soportar las operaciones de limpia y cepillado que lo desorganizan y que hacen que en su sitio surja una cabeza. Y las marcas o trazos de animalidad no son en absoluto formas animales, sino más bien espíritus que frecuentan las partes limpiadas, que estiran la cabeza, individualizan y cualifican la cabeza sin rostro⁶⁴¹.

Wes nos acerca a ese extremo en el que el rostro comienza a desaparecer, todavía sabemos que está ahí, aunque permanece en el límite donde es posible encontrar aquellos *trazos animales* de la cabeza. Una máscara de Piel, un enmascaramiento que nos aleja de lo conocido, de lo reconocible, de lo catalogado y ordenado para llevarnos a otro espacio; el de la indiscernibilidad.

Fig.232. Wes Naman.
Rubber Band. 2013.



Esto es posible porque nuestra Piel es maleable, porque permite su modificación y enmascaramiento, especialmente con ayuda de elementos cotidianos, que como en este caso, no son más que gomas elásticas o cinta adhesiva. Elementos que son partícipes en ese enmascarar, relacionándose con esa máscara-Piel mutable que en esencia nos conforma. Imágenes de un cuasirostro, en la que desafiando el orden estipulado intentamos no dejar de buscar, aunque sin fortuna, esa incontestable imagen fiel de nosotros. Porque recordando las palabras de Artaud; *Hace mil y mil años que el rostro humano viene hablando y respirando y uno tiene*

⁶⁴¹ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. 2ª ed. Madrid: Arena Libros, 2005. pp.29-30.

todavía la impresión de que no ha empezado a decir lo que es y lo que sabe⁶⁴². Y nunca llegará a hacerlo, porque siempre será múltiple, nunca permanente y único. Y precisamente por tratarse del rostro; esa Piel que *encarna con claridad la zona sensible de la relación con los otros*⁶⁴³, podemos entender que estos enmascaramientos no pasen desapercibidos. Incluso, que por su cualidad háptica, así como por su expresión fuera de la norma o del reconocimiento, como apuntamos anteriormente, atraigan a aquel otro que mira y experimenta. Un rostro manipulado, enmascarado, que propone lo múltiple como naturaleza propia. Quizá por ello los *freaks shows* fueran tan aclamados; porque nos enfrentaban a nuestra vulnerabilidad y deformación humana; nos posicionaban ante el reflejo de nosotros mismos; ante la propia existencia que continuamente se diluye y se escapa.

Desde esa misma posición, encontramos el trabajo de la artista japonesa **Ryoko Suzuki** (Hokkaido, 1970), quien nos ofrece imágenes que exponen su singularidad y alteridad en la deformación de su Piel en un claro reflejo con el otro, pero en este caso no sólo nos ofrece el rostro, sino un enmascaramiento o *anti-rostrificación* de diferentes partes de su superficie dérmica. En sus fotografías se muestran partes de su Piel enmascaradas y oprimidas con intestinos de cerdo previamente empapados en su propia sangre. Un cuasirostro, cuasi piernas y cuasibrazos que aparecen presionados y apretados con los intestinos en un intento de la artista por encontrar y retener la esencia de sí misma, de aquello que quiere ser; la posibilidad de ser. La serie llamada *Bind (Atar)* fue realizada en 2001 y para Ryoko, este acto formaba parte de su manera de cambiar o mutar de estado personal, como si de un ritual de paso se tratara. Acto simbólico desde el que salir de una *rostrificación* específica -en este caso la de la mujer como representación idealizada femenina- especialmente significativo al atender a su contexto particular, en la que como japonesa está imbricada en un sistema patriarcal exacerbado, donde la mujer es minusvalorada de manera reiterada. Una tradición y un contexto japonés que supone un alto grado de presión y control, y ante el que Ryoko se posiciona ofreciendo un cambio en su superficie corporal, un enmascaramiento que apunta a una transformación en la que su yo se posiciona de manera singular fuera de toda norma pautada. De esta manera, Ryoko elige deformar y enmascarar su Piel para que, a modo de catarsis⁶⁴⁴, pueda establecerse y reafirmarse en la multiplicidad, en la

⁶⁴² ARTAUD, Antonin. "El rostro humano". CAPARRÓS, Martín y FERRER, Christian (trads.) *Artefacto*. vol. 1, pp. 21-27. 1996. p.21.

Tal y como se especifica en el artículo, el texto formaba parte de la plaqueta que acompañaba a la exposición de dibujos de Antonin Artaud titulada *Portraits et dessins*, expuestos en la galería Pierre Loeb de París, del 4 al 20 de julio de 1947. El breve ensayo había sido escrito en junio en la ciudad de Ivry y más adelante fue publicado por la revista francesa *L'Ephémère* (nº13) en el año 1970.

⁶⁴³ LE BRETON, (1999). Op. Cit.p.89.

⁶⁴⁴ Tal y como expusimos anteriormente, cuando tratamos con el término catarsis siempre lo hacemos en referencia a un acto o acción por la cual el individuo, sufre un cambio o metamorfosis y donde la muerte, de manera simbólica, se ofrece como tránsito hacia un renacimiento, una nueva vida.

posibilidad, más allá de lo catalogado. Una muerte simbólica que le permite renacer y que como ella misma explica, es un enmascaramiento que *expresa mi yo interior: un adulto que ha dejado el mundo establecido por sus padres y otros adultos*⁶⁴⁵. Una manera de reafirmarse como individuo más allá de su *rostrificación* como mujer.



Fig.233. (Superior). Ryoko Suzuki. Bind. 2001.

Fig.234. (Inferior). Hans Bellmer. *Unica*. 1958. Fotografías de Unica Zürn. Nos parecía interesante apuntar, cómo las imágenes de Ryoko Suzuki recuerdan y se vinculan visualmente con aquellas fotografías que realizó Hans Bellmer 43 años atrás, en el año 1958, aunque con un propósito diametralmente diferente, tras atar fuertemente con cuerdas la superficie corporal de la artista alemana Unica Zürn como si se tratara de una de sus muñecas.



Imágenes a través de las cuales, como en el caso de Wes, somos capaces de entender y sentir aquello que vemos; un contacto y reconocimiento táctil de su Piel y al mismo tiempo de nuestra Piel, ya que nos conecta no sólo con una deformación de lo conocido, sino con la experiencia de esa deformación, de ese contacto, permitiendo que asumamos claramente que esa Piel diferente, deformada y apretada, podría ser la nuestra. Un enmascaramiento elegido, que en el caso de Ryoko, le permiten salir

⁶⁴⁵ SUZUKI, Ryoko. *Bind* [en línea] Ryoko Suzuki. [sin fecha]. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.ryokobo.com/contents/bind.html>>.

The "Bind" series expresses my inner-self: a grown-up who has left the world introduced by her parents and other adults.

de una *rostrificación* específica como es la femenina, y que también es explorado por artistas como **Jenny Saville** y **Ana Mendieta**, utilizando como elemento modificador el cristal o el plexiglás. Elementos planos y transparentes que permiten vislumbrar a través de ellos la deformación acaecida en toda la superficie corporal, dando lugar a imágenes en las que el entendimiento de la forma una vez más desaparece, muta para dar lugar a una imagen difícil de valorar posicionándonos en los límites de nuestra propia exposición.

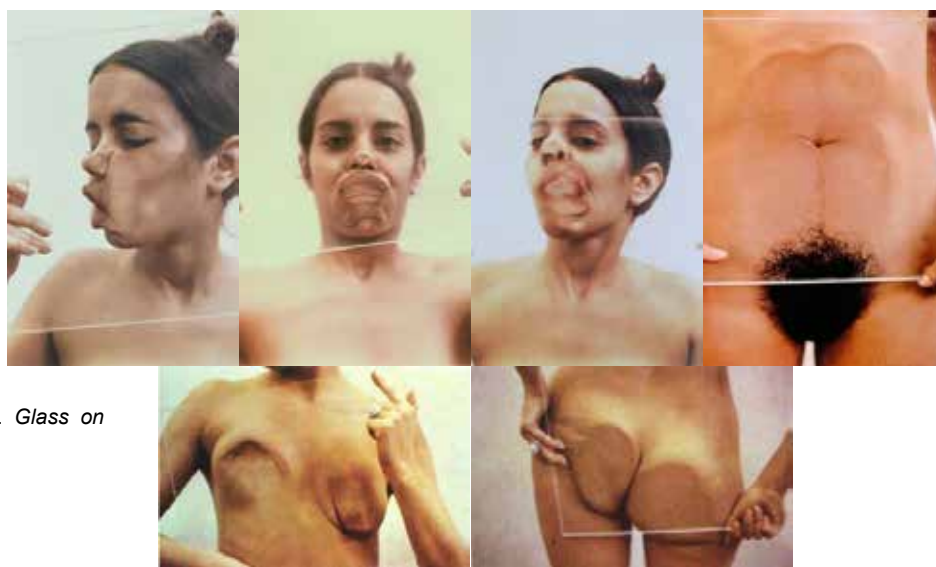


Fig.235. Ana Mendieta. *Glass on Body*. 1972.

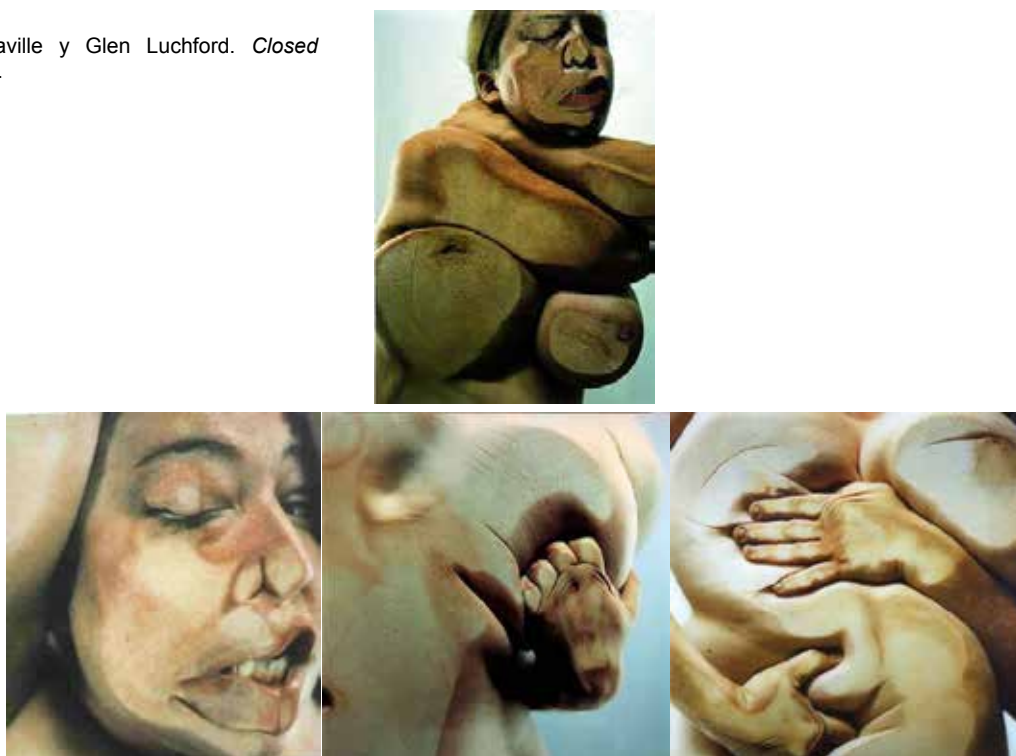
Aunque la artista cubana **Ana Mendieta** (La Habana, 1948 - Nueva York, 1985), será tratada más adelante y de manera más detallada⁶⁴⁶, nos parecía pertinente introducirla en este punto a través de su serie fotográfica *Glass on Body*, realizada en 1972 en Iowa. Imágenes conseguidas tras apoyar fuertemente diferentes partes de su superficie corporal sobre una placa de vidrio de manera vertical, ofreciéndonos una clara desvirtuación de lo que conocemos y entendemos como imagen corporal. Un enmascaramiento que Mendieta utiliza para desestabilizar aquellas representaciones omnipresentes en nuestra sociedad, donde la imagen dérmica -especialmente la de la mujer- entendida como bella, suave, tersa, así como con una correcta forma y volumen, queda relegada a una Piel totalmente plana, paralela a la representación propia de la superficie fotográfica. Si Ryoko obligaba a su Piel a ser presionada mostrando unos volúmenes ajenos y exagerados, Mendieta decide hacer todo lo contrario, obliga a su Piel a adaptarse a una superficie completamente lisa y ajustada al plano de la representación, ajena a su asimilación natural, ratificando que la *rostrificación* propia femenina que recae sobre ella –lisa, sin asperezas- nunca puede llegar a ser coincidente, ya que su carácter natural se corresponde con un territorio o mapa, esto es, con gradientes heterogéneos e intensidades múltiples. La superficie fotográfica no puede amoldarse y ofrecer una

⁶⁴⁶ Para más información, véase: 4.2.1. *Sangre: vida y muerte anunciadas*.

exacta y ajustada representación de la superficie corporal, por ello Mendieta sólo intenta obstinarse en esa imposibilidad.

Algo que reafirmará de manera más intensa la artista inglesa **Jenny Saville** (Cambridge, 1970) con la colaboración del fotógrafo de moda Glen Luchford, 23 años después de las fotografías de Mendieta en la serie fotográfica *Closed contact* (*Contacto cerrado*), realiza entre 1995 y 1996. Saville se hace fotografiar utilizando en este caso planchas de plexiglás sobre las que deja caer en plano horizontal toda su superficie corporal, pero a diferencia de Mendieta, aunque la superficie queda aplanada y coincidente con el plano de la representación fotográfica, nos ofrece una masa violenta de Piel discernible y palpable donde el volumen de la misma no queda constreñida y aplanada en su totalidad y cuyo efecto, como bien expone John Gray en relación a todo su trabajo, es *romper y desgarrar nuestra propia imagen*⁶⁴⁷.

Fig.236. Jenny Saville y Glen Luchford. *Closed contact*. 1995-1996.



Imágenes realmente impactantes donde una vez más la forma conocida y esperada desaparece, para convertirse en un espacio impreciso y al mismo tiempo monumental, ya que las fotografías tienen un tamaño mínimo de 1,82 metros por cada uno de sus lados, llegando hasta los 3,00 metros, y que como bien expresa Katherine Dunn:

⁶⁴⁷ GRAY, John. "The Landscape of the body: Ballard, Bacon, and Saville". En: GAAGOSIAN GALLERY (ed.), *Jenny Saville*. 1ª ed. New York: Rizzoli, 2005. pp. 8-10. 2005. p.9
The effect of Saville's work is to break up and tear apart our self-image.

[...] ofrecen, no una historia, sino una experiencia que comienza en una inquietud visceral y gradualmente cambia a una serenidad embrujada. El malestar es complicado. Se dispara en parte por nuestro sentido de la instantánea monstruosidad de un humano normal transformado por la difusión de la forma más allá de lo que entendíamos como normal [...]⁶⁴⁸.

Imágenes donde la Piel se desvirtúa y queda presionada sobre el plexiglás, dando lugar a pliegues, marcas y elementos imprecisos que nos posicionan ante la deformidad humana de una manera escultural, y háptica, con claros volúmenes. Parece que podemos tocarla, olerla; vemos y sentimos una Piel enorme que sale de la imagen y ocupa todo el espacio de manera antiestética. Algo curioso teniendo en cuenta la colaboración con un fotógrafo de moda; en cuyo contexto todo está medido y donde la Piel especialmente, debe aparecer tersa y firme –como aquello que presenta hasta el exceso Mendieta dando cuenta de su imposibilidad-, sin deformidades o errores que socialmente no son aceptados. Imágenes donde Saville trata de buscar lo antiestético, donde la *rostrificación* queda fuera, presentando una Piel tal y como es, con todas sus imperfecciones; aquellas propias naturales y que conforman nuestra individualidad en el intermitente y constante *ser ahí*.

Fig.237. Jenny Saville y Glen Luchford. *Closed contact*. 1995-1996.

Imagen de la exposición *Jenny Saville & Glen Luchford: Closed Contact*, 2002, realizada en la galería Gagosian, en Beverly Hills, California. Estados Unidos.



No necesita mostrar una imagen bella de la mujer, sino lo individual que deviene múltiple; la obesidad, las lesiones, los pliegues, las marcas y cicatrices. Si desde la medicina y la estética, la mujer debe seguir un orden y tiene que formar parte de una imagen corporal estandarizada, Saville intenta mostrarnos una imagen totalmente opuesta. Si durante siglos el desnudo femenino estaba pensado como elemento pasivo y para disfrute de la mirada masculina, Saville se apropia de este sistema para darle la vuelta y conseguir que lo femenino se convierta en activo y totalmente opuesto a lo que la mirada heteronormativa espera. Sólo somos Piel, máscara completa con nuestras imperfecciones, con nuestras marcas y heridas.

⁶⁴⁸ Jenny Saville & Glen Luchford. (Exposición del 2 de enero de 2002 al 9 de febrero de 2002) [en línea] Gagosian. . 2002. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.gagosian.com/exhibitions/january-12-2002--jenny-saville--glen-luchford>>.

The images offer, not a story, but an experience that begins in visceral uneasiness and gradually shifts to a haunted serenity. The discomfort is complicated. It is triggered partly by our sense of the instantaneous monstrosity of a normal human transformed by the spreading of the shape beyond what we understood as normal [...]

Fotografías de gran tamaño en las que la superficie dérmica aparece como un extenso mapa a explorar, que como espacio abierto sin constricciones, escapa a nuestra estimación completa; donde premia lo diferente, lo múltiple. Superficies corporales, al fin y al cabo, que se mantienen en los límites, transformando la manera de ver y percibir fuera de la norma, ajenas a las disciplinas como la médica o la estética que quieren imponer sus propias reglas y donde la mujer principalmente queda encorsetada. Diferentes máscaras o enmascaramientos necesarios, que operan en nuestras relaciones, en los procesos de socialización, en cómo pensamos, actuamos y sentimos. Características, pautas y normas que los artistas anteriores intentan dismantelar.

Una imposibilidad clara de fijar nuestra imagen, nuestro yo, donde a través del contacto se impone una necesidad de búsqueda. Imágenes y representaciones desde las que entendernos en nuestra temporalidad -aquella que no puede ser atrapada y mostrada en su totalidad- y que queda en evidencia en el trabajo de los artistas anteriores, al mostrarnos que somos capaces de aprehendernos y sabernos en nuestros enmascaramientos -también temporales, efímeros- que, llevados al espacio personal e individual, proporcionan nuevas formas desde las que aferrarnos.

4.1.2 Transgénéricxs. Una Piel resignificada

Tal y como hemos venido expresando, la *máscara abstracta de rostridad* tal y como es expresada por Deleuze y Guattari, es la encargada de preparar y configurar un orden dentro de una normalidad a través de binarismos que sirven para excluir todo aquello que no se ajuste a la norma. De ahí, que ciertos enmascaramientos sean fruto de una constante lucha; bien para conformarse dentro de esa normalidad, bien para –como hemos visto en artistas anteriores– salir de ella y romperla. Pero si existen binarismos y *rostrificaciones* comunes a todas las sociedades que atraviesan a todos y cada uno de los espacios sociales, este será el patrón hombre/mujer; binarismo esencial dentro de nuestra sociedad occidental. A través de esta dicotomía se despliegan una serie de comportamientos; papeles asignados y contruidos que rigen cómo nos exponemos, cómo nos relacionamos; producidos y reproducidos de forma constante. De esta manera, existen diferentes roles cuya *rostrificación* apunta y se asocia a un cierto comportamiento e imagen-máscara determinada que se desprende de nosotros para/con nuestras relaciones.

Una vez más, roles y enmascaramientos específicos y catalogados por un lenguaje que determina qué es considerado como hombre o mujer, bueno o malo. Por lo que siguiendo con esto, sería mucho más específico seguir hablando en términos de género; donde lo social, y las construcciones sociales tienen un papel fundamental.⁶⁴⁹ Así, en el momento en que tomamos en cuenta el término género, lo entendemos tal y como lo expresa Joan W. Scott; *un elemento constitutivo de las relaciones sociales basado en las diferencias y organización percibidas entre los sexos*⁶⁵⁰. Una diferencia y organización contruidas socialmente y por tanto, atravesadas inherentemente por los discursos estipulados y marcados como verdaderos -apoyados en el carácter *natural* de la diferencia entre los sexos– según el

⁶⁴⁹ En muchas ocasiones existe una mala utilización de los términos. Es el caso del término género y aquellos que le son adjuntos y al mismo tiempo, necesarios para su aproximación teórica. Vocablos como sexo, diferencia sexual, genitalidad, prácticas sexuales... aparecen normalmente con un uso incorrecto o poco preciso, además de englobar a varios de ellos claramente diferentes en un único término y estableciendo finalmente más que una aclaración, una suerte de dificultades para la comprensión del mismo. Un ejemplo muy claro de esta confusión la encontramos en la triada, sexo, género y diferencia sexual, quedando normalmente las tres unidas en un solo término: género. Al igual que este último, como uso muy común, se convierte en sinónimo de mujer. El término género, de hecho tiene un uso muy reciente cuando, por primera vez, fue empleado por el psicólogo infantil John Money, en 1947. En este momento la tecnología médica ya era capaz de cambiar de forma hormonal y quirúrgica los genitales de bebés que desde los criterios médicos (principalmente visuales) no podían ser clasificados nítidamente en los correspondientes a hombres y a mujeres. El concepto de género por tanto sustituía el de sexo y, al mismo tiempo, servía como forma de justificar este tipo de intervenciones que implicaba la modificación del cuerpo de los bebés según lo regulado. Por ello, si hasta ese momento, los genitales y el sexo femenino/masculino eran definitivos y naturales, a partir de ese momento se convertirán en algo producido y reproducido técnicamente.

Más adelante, en EE.UU a principio de los años 70 del siglo XX, se empezó a diferenciar específicamente entre sexo y género. Se entendía el sexo como biológico y el género como un constructo social. Tras las teorías de Foucault, las teorías *queer* y los feminismos contruccionistas se determinó que no existe verdad absoluta en el individuo, subrayando el hecho de que la subordinación de la mujer en la sociedad no se basaba en hechos biológicos sino sociales.

⁶⁵⁰ ALIAGA, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. 1ª ed. Madrid: Nerea, 2004. p.11.

contexto histórico y el espacio específico, permeando la totalidad del ámbito social. Así, tal y como apunta Juan Vicente Aliaga, el término *género se usa para referirse al conjunto de valores, roles, comportamientos, actitudes y expectativas que cada cultura diseña y elabora adjudicándolos a machos/hembras en función de haber nacido con un genital u otro*⁶⁵¹, y que Simone de Beauvoir concentra de forma evidente en la afirmación tan conocida: *No se nace mujer (hombre): llega una (uno) a serlo*⁶⁵².

Al mismo tiempo, debemos tener en cuenta que la genitalidad, aun siendo biológica, implica símbolos creados de forma social al instaurar, a partir de ellos el término sexo, que se refiere a lo masculino y femenino. Es decir, el hecho de tener un sexo femenino o masculino derivado del hecho de nacer con un genital u otro, implica ciertas acepciones, ideas y símbolos que somos capaces de expresar a través del lenguaje⁶⁵³; una vez más, una *rostrificación* de nuestra Piel, del sujeto, como una construcción social que ha sido marcada previamente para establecer el control, la organización e identificación del individuo.

Teniendo en cuenta todo esto, podemos decir que las oposiciones binarias aparecen como parte indiscutible en la formulación y ordenación de una normalidad en el momento en que la *máquina dual* sólo ofrece opciones binarizadas, llegando a obtener el estatuto de valor por sí mismas. La Piel, en este caso, como máscara cambiante a lo largo del tiempo, no ofrece a priori ninguna característica específica para uno u otro género y por tanto, debemos atender a un tipo de *rostrificación* específico para cada uno de ellos, teniendo en cuenta que su naturaleza es creada y asimilada socialmente; máscaras dispuestas socialmente desde las que determinar uno u otro género. Así, los roles, no son más que actos *performativos*, en la línea de Judith Butler⁶⁵⁴; repeticiones reguladas que dan pie a procesos de socialización y a una asunción de normas. Prácticas regulatorias y citacionales, que por repetición, producen lo que denominamos género, o en este caso, la *rostrificación* oportuna. Binarismos y posiciones como elección correcta de *rostrificación*, articulada y apoyada por el lenguaje que siempre es acto, proceso o discurso, que repetido ritualmente, autoriza unas posibilidades y desecha otras; decide quién o quiénes son reconocidos como sujetos y quiénes no, incluido un reconocimiento como hombre o mujer. De esta manera, el individuo debe asumir y elegir performativamente una posición subjetiva, una *rostrificación* específica dentro de aquellos discursos reproducidos reiteradamente, lo que dará lugar a que se inserten y acepten de manera social diferentes formas de actuar basadas en una serie de valores y normas previamente interiorizados de manera clara, otorgando legitimidad a unos actos frente a la prohibición de otros. De esta manera, Butler a través de su teoría nos indica la existencia de:

⁶⁵¹ Ibid. pp.11-12.

⁶⁵² DE BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo. La experiencia vivida*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veinte, vol. II. 1987. p.13.

⁶⁵³ Para evitar confusiones en el uso de los términos sexo y genitalidad, omitiremos la palabra sexo, utilizando genital o genitalidad cuando sea necesario, ya que realmente, esta última se refiere directamente a que biológicamente nacemos con un genital u otro, y de alguna manera no incluye en la forma de referirse a ello con elementos sociales tales como lo femenino o lo masculino.

⁶⁵⁴ BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.

[...] una esencia interior que pueda ponerse al descubierto, una expectativa que acaba produciendo el fenómeno mismo que anticipa [...] Así como, no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente⁶⁵⁵.

El grupo artístico **Aziz + Cucher**, compuesto por el norteamericano Anthony Aziz (Massachusetts, 1961) y el peruano Sammy Cucher (Lima, Perú, 1958), toman en consideración lo anteriormente expuesto y entienden que las singularidades ofrecidas por la *máquina abstracta de rostridad* estriban en el hecho de ser reconocidos dentro de la variable hombre/mujer según una serie de características estipuladas. Así, en su serie fotográfica *Faith, honour and beauty*, (*Fe, honor y belleza*) realizada en 1992, aunque nos presentan una serie de personajes cuyos genitales y pezones han desaparecido, somos capaces de reconocer fácilmente quién está dentro de la norma como hombre y quién como mujer. Formas y apariencias ideales en las que a través de ciertos atributos y características específicos se conforma el estereotipo o *rostrificación* esperada. Un cabello largo, el uso de maquillaje y ciertas poses o actitudes relacionadas con el cuidado y la belleza, junto con el color rojo, pertenecen de manera general a la mujer; mientras que actividades como el beisbol, el trabajo activo o aquel realizado con un ordenador, así como el color azul, queda cercano al estereotipo o *rostrificación* específica del hombre. Una división que, por otro lado, forma parte de nuestra vida desde el nacimiento, en la medida en que nacemos con un genital u otro; bien para ser productivos (lo masculino) o reproductivos (lo femenino), hiperbolizando aquellos rasgos que se suponen a cada una de las partes de esta dicotomía. No es de extrañar, que los personajes de Aziz + Cucher se asemejen claramente a la pareja Barbie y Ken; juguetes que han marcado y siguen marcando claros estereotipos aun cuando sus rasgos específicos en cuanto a genitalidad quedan anulados. Educación, comportamientos, ideas e imágenes, que son socialmente pautadas y aprendidas, y que difieren para uno u otro género, haciéndose evidente que este último no es más que una influencia/imposición hacia los comportamientos del sujeto en su realidad

⁶⁵⁵ Ibid. p.17.

Una naturalización, que como la propia Butler advierte, está muy relacionada con la idea de *habitus* desarrollada por Boudieu, ya expuesta previamente en esta investigación. Recordemos, que Bourdieu hacía referencia a la clara interiorización de pautas y normas que, ajenas aparentemente a las relaciones de poder, generan y organizan de manera naturalizada una disposición específica de los esquemas de pensamiento y acción del individuo. Sin olvidarnos, tal y como apuntamos anteriormente, de los vínculos directos con la *Teoría de la Interpelación* de Louis Althusser, la ideología formulada desde los parámetros de Slavoj Žižek, la sociedad disciplinaria expuesta por Foucault, así como la sociedad de control expuesta por Deleuze.

Para más información, véase: 2.3. *Violencia*.

social, adoptándose como natural tras un largo tiempo ejerciendo de forma reiterada ese papel o *rostrificación* específica.

Fig.238. (Izquierda). Aziz + Cucher. *Faith, honour and beauty. Boy With Baseball Bat.* 1992. / (Derecha). *Faith, honour and beauty. Woman With Fur.* 1992.

Fig.239. Muñecos Barbie y Ken.



Elementos que nos dan la clave para entender que, más allá de saber o tener una cierta genitalidad, como en el caso de los protagonistas de Aziz + Cucher, el hecho de ser contemplado según un género específico es absolutamente cultural, creado y pautado socialmente. Serie fotográfica cuyo título; Fe, honor y belleza, son entendidos como máximas en la creación de subjetividades dentro de nuestra sociedad occidental actual. Piel que nos evidencian de forma idealizada y organizada como claro cuestionamiento de nuestra sociedad actual en la que aparentemente no hay existencia de lo múltiple y lo diferente.

Siguiendo con las mismas premisas, siendo el sexo y el género construcciones, las categorías biunívocas, hombre/mujer, femenino/masculino, homosexual/heterosexual, son actos performativos que se repiten; actos, procesos, discursos, que, ritualizados, reproducen normas ya existentes o instauran unas nuevas subvirtiendo lo anterior, pero que en el tiempo quedarán absorbidas por la *máquina abstracta de rostridad*. De ahí que la Piel y por ende su capacidad o posibilidad de enmascaramiento, opere como proceso de tránsito en búsqueda de un cuestionamiento de todas esas normas.

Ya vimos anteriormente que artistas como Ryoko, Saville o Mendieta, ofrecían nuevas formas de mirar y entender la imagen de la mujer; fuera de las pautas y *rostrificación* específica impuesta. De la misma manera, tal y como hemos comprobado con Aziz + Cucher, existe la posibilidad de enmascarar nuestra Piel a través de elementos externos para formar parte de un determinado género. El ejemplo del maquillaje y la vestimenta ha sido y sigue siendo uno de los recursos más utilizados para este tipo de enmascaramientos. Recordemos a artistas como Robert Mapplethorpe y su *Self Portrait (Autorretrato)* de 1980, Duchamp y su alter ego Rose Sélavy fotografiado por Man Ray en 1921 o a Andy Warhol y el fotógrafo Christopher Makos en 1981, quienes con ayuda precisamente de elementos como pelucas y maquillaje fueron fotografiados en poses específicamente femeninas; elementos externos a nuestra Piel que yuxtapuestos a ella ofrecen nuevas imágenes desde las

que se despliega nuestra subjetividad. Estereotipo claro y cercano al travestismo, al ámbito de los Drags (King o Queen)⁶⁵⁶ o de la transexualidad, donde el enmascaramiento utiliza elementos y singularidades propias asociados a uno u otro género,⁶⁵⁷ pero que, intercambiados entre sí o fuera de su lugar, nos proveen de una nueva lectura.⁶⁵⁸

Fig.240. (Izquierda). Christopher Makos. *Altered image*, Marilyn. 1981. Fotografía en blanco y negro de Andy Warhol.

Fig.241. (Derecha). Man Ray. *Marcel Duchamp as Rose Sélavy*. 1920-1921.



Enmascaramiento que, como en los casos anteriores, encontramos a lo largo de todo el trabajo del artista japonés **Yasumasa Morimura** (Osaka, 1951), que desde mediados de los años 80, el uso del maquillaje y todo tipo de accesorios⁶⁵⁹ le sirven para la realización de fotografías, dejando patente una reinención constante. Teniendo en cuenta que Morimura nace poco después del fin de la II Guerra Mundial, podemos llegar a entender que su educación, así como el contexto social fueron determinantes en el desarrollo posterior de sus obras. Un espacio tras un conflicto bélico bajo propuestas externas a la tradición milenaria de Japón, que confluye y dialoga con el claro modelo económico y social occidental. Un efecto o síntomas de la relación de ambos aspectos que quedan absolutamente patentes en las obras de Morimura. Fotografías que sirven como exposición de su propia vida, de su propia existencia y desde las cuales mina la cultura occidental, así como todos aquellos conceptos establecidos en lo que a género, raza o elementos culturales se refiere.

⁶⁵⁶ Drag Queen o Drag King, se refiere a la alteración de la apariencia, gestos y actitudes que corresponderían al género contrario, normalmente de manera exagerada y satírica. En el caso del Drag Queen se trata de un hombre cuyo rol aparente sería específico de la mujer, de lo femenino; en el caso de Drag King, una mujer cuyo rol se correspondería con el de un hombre, lo varonil.

⁶⁵⁷ Los términos travestismo y transexualidad son conceptos totalmente diferentes. El travesti utiliza elementos específicos del género opuesto para mostrarse, para cambiar su aspecto. En el caso de la transexualidad, entra en juego la relación específica de un cambio físico y anatómico, además de la propia apariencia. El transexual se identifica con el género opuesto y por tanto, necesita sentir que anatómica y físicamente está acorde a las pautas, normas y el rol específico del género en cuestión.

⁶⁵⁸ Tenemos que tener en cuenta que actualmente los Drag Queen o Drag King, así como el travestismo o lo *queer*, son términos que actualmente han sido asumidos por la máquina dual. Sin embargo, los artistas que trataremos realizaron sus piezas principalmente a finales de los años 80 y principio de los años 90; momentos en los que utilizar este tipo enmascaramientos, ahora entendidos como *rostrificaciones*, suponían claramente un distanciamiento de la norma y por tanto, eran rechazados manteniéndose en un afuera de la máquina dual.

⁶⁵⁹ A partir de 1989 y en algunos de los trabajos utilizará tecnología digital.

Así, atravesado por ambos espacios, nos amplía su propia imagen para darnos diferentes representaciones y enmascaramientos donde aquellas categorías absolutamente instauradas y entendidas como naturales quedan desechadas, o por lo menos, reevaluadas, ya que la *máquina dual* siempre se hará cargo de las desviaciones para en un tiempo determinado, ser asumidas y retenidas por ella como nuevas y vigentes *rostrificaciones*.



Fig.242. (Superior-izquierda). Yasumasa Morimura. *Self-Portrait. Actress. Black Marilyn*. 1996. Fotografía color, 120 x 95 cm.

Fig.243. (Superior-derecha). *Self-Portrait. Actress. Liza Minelli 1*. 1996.

Fig.244. (Inferior). *Self Portrait as Marcel Duchamp (Based on the photo by Julian Wasser)*. 2010.



Sus series incluyen la transformación en grandes artistas de Hollywood como Marilyn Monroe, Greta Garbo o Liza Minelli; en su serie *Art History (Historia del Arte)* podemos encontrar diversos enmascaramientos a modo de obras artísticas de la pintura europea; o en la denominada *Requiem*, diversas recreaciones de momentos emblemáticos de tipo político y cultural con personajes como Che Guevara o Albert Einstein. Morimura no imita, sino que utiliza el personaje en cuestión para formar parte de su propia presentación. Como en el caso de *Doublonnage (Marcel)*, (*Duplicación (Marcel)*) de 1988, en la que utiliza la imagen fotográfica realizada por Man Ray de Marcel Duchamp y que vimos anteriormente, para transformarla desde sus parámetros específicos, introduciendo no sólo el rechazo hacia las propias ficciones de género, sino también de raza, así como del propio ver y consumir las imágenes –incluida la imagen-Piel- en el ámbito occidental. Así, es consciente de la capacidad absoluta de posibilidad, de enmascaramiento que no ocupa el terreno de lo único, sino de todo lo contrario; de lo múltiple, siendo capaz de deslimitar o expandir todas y cada una de las posibles maneras de existencia, aunque sea temporalmente.

Fig.245. Yasumasa Morimura. *Doublonnage (Marcel)*. 1988.
Fotografía a color, 150 x 120 cm.



Posibilidades que Morimura explora ampliando los límites culturales, donde quedan expuestos al mismo tiempo el original y la copia, así como lo masculino y lo femenino, lo asiático y lo occidental. Ampliación de límites, donde la capacidad de subversión y transgresión, quedan al descubierto.

Transgresión y cotidianidad personal que encontramos también en las primeras obras del artista alemán Frank Uwe Laysiepen, más conocido como **Ulay** (Solingen, 1943). Todas ellas realizadas con Polaroids en el ambiente de los años 70 en la ciudad de Ámsterdam. A través de sus fotografías inició una búsqueda de sí mismo bajo un continuum dinámico de transformación donde el uso de maquillaje y vestimenta específica femenina eran una parte esencial. Enmascaramientos que surgían en las imágenes como parte activa y que permitían establecer un diálogo entre lo masculino, lo femenino y lo andrógino, como experimentación en un intento por re-conocerse a través de la imagen fotográfica, especialmente al tratarse de Polaroids, ya que su característica principal era la de la captura y observación directa de la imagen sin procesos intermedios. Sin embargo, durante toda esa búsqueda activa, llegó a entender que:

*Después de miles de imágenes de Polaroid, [...] la identidad de la imagen fotográfica es una paradoja. Otra paradoja es el hecho de que una foto de pasaporte se considere como una señal automática de identificación, sin embargo, para fines fotográficos es posible manipular tu identidad en un sinnúmero de formas diferentes. Entendí que podría seguir así durante 100 años y tomar millones de fotos, pero ¿Cuál sería el sentido?*⁶⁶⁰

Un sentido muy claro que quedó patente en su trabajo: la confrontación ante ciertos límites impuestos, aquellos establecidos socialmente dónde ciertas prácticas,

⁶⁶⁰ VIKULINA, Jekaterina. "Ulay: Art without Cosmetics". *Studija*. vol. 3, no. 66, pp. 70-75. 2009. pp.72-73.

After thousands of Polaroid images, I concluded that the identity of the photographic image is a paradox. Another paradox is the fact that a passport photo is considered to be an automatic sign of identification, yet for photographic purposes it is possible to manipulate your identity in countless different ways. I understood that I could go on like this for 100 years and take millions of photos, but what would be the point?

gestos o actitudes no estaban asumidas, especialmente teniendo en cuenta el contexto europeo de los años 70, en el que ciertas identidades sexuales y sus prácticas relacionadas no eran tan visibles como en la actualidad.

Fig.246. Ulay. *Teasing*.
1972.
Polaroids, 10,5 x 8,5 cm.
c/u.



Un archivo fotográfico en el que se mostraba su propia cotidianidad, bien en soledad o junto a personajes que en aquellos momentos se posicionaban fuera de la norma, como travestis, homosexuales y bisexuales. Enmascaramientos que desvelan unas puestas en escena de Ulay, muchas de ellas contadas a través de diversas imágenes con cierta narrativa y temporalidad, dando lugar a un juego de búsqueda y transformación en el que ese enmascaramiento desenmascaraba la realidad, confirmando lo que él mismo exponía; *Nunca estuve ocupado con la verdad; siempre estuve ocupado con la realidad. Es una gran diferencia*⁶⁶¹. Una realidad experimentada a través de su Piel y que conseguía mostrarse como posibilidad y como diferencia a finales de los años 70 y que más tarde, a partir de los años 80 sería explorada por muchos artistas, como el fotógrafo americano **Robert Mapplethorpe** (Nueva York, 1946 – Boston, 1989).

⁶⁶¹ GNYP, (2012). Op. Cit.p.38.

I was never busy with the truth; I was always busy with reality. It is a big difference.

Fig.247. (Superior). Ulay. *Hermaphrodite*. 1973. Polaroids, 8,5 x 10,5 cm. c/u.

Fig.248. (Inferior). Robert Mapplethorpe. *Self Portrait*. 1980. Fotografía en blanco y negro, 35 x 35 cm.



Fotografías donde esa misma realidad de la que hablaba Ulay quedaba en evidencia, especialmente teniendo en cuenta que se trata de imágenes realizadas a principios de los años 80 en Estados Unidos, cuando nuevos movimientos activistas en relación al género, a los derechos de las mujeres, de los gays y lesbianas comenzaban a gestarse. Sería a finales de los 80 y principio de los 90 con la irrupción del VIH y su consecuencia directa, el SIDA, cuando las ideas sobre género y sexualidad recibieron un duro golpe, poniendo en evidencia la doble moral de la sociedad contemporánea. Es a partir de esta pandemia, cuando numerosas asociaciones norteamericanas alzaron su voz, especialmente grupos de gays y lesbianas, así como las teorías *queer*.⁶⁶² Pero también desde las esferas de estudiantes y el mundo universitario en general, irrumpieron con nuevos estudios y publicaciones sobre la sexualidad y el género que sirvieron para revisar ciertos modelos hasta ese momento asumidos. Algo que por supuesto será revisado desde el ámbito artístico, donde esa realidad será vivida, explorada y mostrada, a través de imágenes como las de Mapplethorpe, desvelando la sociedad del momento y sus relaciones. Fotografías pertenecientes a su círculo más íntimo de artistas, estrellas

⁶⁶² Término ya utilizado anteriormente. Para más información, véase: 3.1.1. *Demostrar. La Piel como lenguaje*, con la artista Catherine Opie.

del cine pornográfico y subculturas masoquistas; todos ellos en clara cercanía con los devastadores efectos del VIH. Algo que por otro lado sufriría el propio Mapplethorpe, tras ser diagnosticado de SIDA en 1986, provocándole en 1989 su muerte.⁶⁶³

Fig.249. Robert Mapplethorpe. *Self Portrait. Pictures*. 1977.
Fotografía en blanco y negro.



Un momento de la historia donde se desarrollan unos objetivos muy claros; dismantlar, criticar y revisar todas aquellas *rostrificaciones* establecidas en relación al individuo y su corporalidad. Acciones, especialmente las relacionadas con lo *queer*, que producen y dan pie a una visibilidad de nuevas subjetividades parodiando los modelos femeninos, masculinos, heterosexuales y homosexuales; mostrándose como alternativa a lo impuesto, donde el individuo entiende que los valores de género se pueden modificar y como tal, solo pueden ser entendidos como tránsito. Comportamiento, roles y enmascaramientos que buscan el cuestionamiento de las normas fijas a través de las apariencias. Unas normas atravesadas por lo social, por las relaciones de poder; encargadas de pautar cómo y qué es lo que tiene cierto poder para decir y sobre quién. Relaciones de poder que desde las teorías *queer* se pusieron de manifiesto y que, presentes actualmente, revisan y dan una nueva dimensión a los conceptos de género, identidad y sexualidad, como intento de desestabilizar el sistema al tener en cuenta todas las posibles relaciones de poder ejercidas transversalmente, en las que pueden existir espacios desde los que actuar y desarrollar un enfrentamiento político.

En definitiva, pretenden acceder a los dispositivos sociales de dominio/sumisión transformándolos. Cuestionan el binarismo tradicional hombre/mujer e implican la libertad de una constante construcción de uno mismo. Algo que podemos llevar más allá, si tenemos en cuenta que, como consecuencia de esa multiplicidad, no se puede hablar de un único tipo de mujer o de hombre, sino de

⁶⁶³ Un año antes de su muerte creó la Robert Mapplethorpe Foundation, para promover la fotografía, así como para financiar la investigación médica en la lucha contra las infecciones relacionadas con el VIH y el SIDA.

Para más información, véase:

The Robert Mapplethorpe Foundation [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 19 octubre 2016].

Disponible en: <<http://www.mapplethorpe.org/>>.

una diversidad de géneros. Algo que entenderemos mucho mejor si atendemos a la diferencia entre *bio*-mujeres/hombres y *tecno*-mujeres/hombres. Características y enmascaramientos que se apartan de todas las ideas previas establecidas entendiendo al individuo de manera menos rígida y más globalizada. Una distinción entre *bio* y *tecno* que aparece en Estados Unidos e Inglaterra de la mano de comunidades transexuales a finales del siglo XX. Los *biohombres* o *biomujeres*, (*biogénero*) son aquellos que conservan el género que les fue asignado/impuesto en el momento de su nacimiento, (recordemos que las pautas médicas para esta asignación son meramente visuales). Y lo *trans* o *tecno*, que son aquellos que usan tecnologías hormonales y/o quirúrgicas, performativas, técnicas o prostéticas, para modificar esta atribución. (*Tecnogénero/Transgénero*). Ambos, en cualquier caso son producidos, son máscaras que finalmente devienen en *rostrificaciones*, donde la certeza de ser hombre o mujer, ya sea *bio* o *trans*, no es más que una ilusión a partir del uso de todas estas tecnologías que organizan nuestra corporalidad y todo aquello que nos rodea, produciendo aquello que llamamos género.

Por todo ello, nos parece necesario tomar en consideración el trabajo del artista norteamericano **De LaGrace Volcano** (California, 1857). Intersexual desde su nacimiento y criado desde entonces como una mujer, actualmente entiende que sus características como individuo están en el intersticio de todas las posibilidades, siendo consciente de la capacidad de ruptura y subversión ejercida a través de su imagen, aquella que cambia y se enmascara en un momento o momentos determinados. Como bien explica, no se ajusta a ninguna etiqueta genérica y amplifica sus características como intersexual para mantenerse fuera de la norma, nombrándose a sí mismo como un abolicionista del género:

*Un terrorista del género a tiempo parcial. Una mutación intencional y un intersexo por diseño (a diferencia de diagnosticado), con el fin de distinguir mi camino de los miles de personas intersexuales que han tenido sus cuerpos "ambiguos" mutilados y desfigurados en un intento equivocado de "normalización"*⁶⁶⁴.

Cuyas posibilidades, la multiplicidad de enmascaramientos, resisten a la *máquina abstracta de rostridad*.

⁶⁶⁴ DE LAGRACE VOLCANO. *Statement* [en línea] 2005. [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.dellagracevolcano.com/statement.html>>.

As a gender variant visual artist I access 'technologies of gender' in order to amplify rather than erase the hermaphroditic traces of my body. I name myself. A gender abolitionist. A part time gender terrorist. An intentional mutation and intersex by design, (as opposed to diagnosis), in order to distinguish my journey from the thousands of intersex individuals who have had their 'ambiguous' bodies mutilated and disfigured in a misguided attempt at 'normalization'.

Fig.250. De LaGrace Volcano. *Classics. Hermaphrodite Torso*, London. 1999.



De manera muy esclarecedora, De LaGrace expone a través de fotografías de diferentes individuos y sus relaciones, cómo las diferentes tecnologías pueden modelar y modificar las pautas relacionadas con aquello determinado como género. De manera general, y en la línea de Paul B. Preciado, estamos hablando de una sociedad de tecnogéneros, donde lo *bio* o lo *trans* ha perdido su sentido, totalmente apoyada en procesos que *apuntan hacia la articulación de un conjunto de nuevos dispositivos microprostéticos de control de la subjetividad con nuevas plataformas técnicas biomoleculares y mediáticas*⁶⁶⁵. Procesos que dan lugar a la era *farmacopornográfica*, ya que la base en la que descansa el funcionamiento de la economía, es precisamente el sexo y las diferentes sustancias de tipo sintético como la píldora anticonceptiva, la Viagra o el Prozac. Así, las subjetividades del momento son *toxicopornográficas* ya que se definen por aquellas sustancias que se ingieren, además del uso de las representaciones mediáticas pornográficas que percibimos. Por ello, en realidad podemos decir que el motor del capitalismo actual es precisamente la industria farmacéutica (con sus drogas legales e ilegales) y la pornográfica. Como bien apunta Paul B. Preciado:

*El verdadero motor del capitalismo actual es el control farmacopornográfico de la subjetividad, cuyos productos son la serotonina, los antiácidos, la cortisona, los antibióticos, el estradiol, el alcohol y el tabaco, la morfina, la insulina, la cocaína, el citrato de sildenafil (Viagra) y todo aquel complejo material-virtual que puede ayudar a la producción de estados mentales y psicosomáticos de excitación, relajación, y descarga, de omnipotencia, y de total control. El cuerpo adicto y sexual, el sexo y todos sus derivados semiótico-técnicos son hoy el principal recurso del capitalismo postfordista*⁶⁶⁶.

⁶⁶⁵ Paul B. Preciado, nacida como Beatriz Preciado, es un filósofo español centrado en estudios *queer* y de género. Aunque su cambio de nombre fue confirmado y admitido legalmente en el año 2016 y sus publicaciones desde entonces quedan, lógicamente, registradas como Paul B. Preciado, sus primeros trabajos publicados mantienen su nombre anterior. Por ello, nos parecía necesario no sólo apuntarlo, sino también utilizar su nueva identidad para referirnos a sus estudios, aun cuando sus primeros trabajos tomados en cuenta en esta investigación aparecen asociados a su primer nombre.

PRECIADO, Paul B. *Testo Yonqui*. 1ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2008. p.31.

⁶⁶⁶ Ibid. p.37.

Tecnologías del sexo, por otro lado, construidas por la cultura hegemónica con ayuda de tecnologías del género, entre las que se encuentran las disposiciones legales, el discurso científico y médico. Por tanto, la sexualidad al mismo tiempo queda organizada por el poder ejercido en su control de los cuerpos y sus placeres. El farmacopornismo (término usado por Preciado como sinónimo de postindustrial en la era farmacopornográfica) se vale de todas estas tecnologías: de género, de sexo, de la sexualidad, para poder funcionar y producir aquellas *biosubjetividades* o *tecnosubjetividades* necesarias para la difusión de sus intereses económicos. Así, *Todo ello indica que las diversas identidades sexuales, los modos diversos de hacer sexo y producir placer, las maneras plurales de expresar el género coexisten con un “devenir-común” de las tecnologías de producción del género, del sexo y de la sexualidad*⁶⁶⁷. Elementos y procesos de control, que De LaGrace asume con la intención de mostrar otras posibilidades más allá de lo impuesto, ejerciendo resistencia a una *rostrificación* asignada. Así, mantenerse en los márgenes significa, para De LaGrace, resistir ante lo normalizado, teniendo la necesidad de:

*[...] ser visto como lo que soy: una quimera, un híbrido, un hermafrodita. Sin embargo, después de diez años de vivir como un hermafrodita empiezo a cuestionarme si es posible que otros vean más allá del binarismo y validen a los que eligieron vivir fuera de esos límites, así como aquellos a los que nunca se les dio la oportunidad*⁶⁶⁸.

Fig.251. (Izquierda). De LaGrace Volcano. *Classics. The Ceremony*, London. 1988.

Fig.252. (Derecha). *Drag Kings. Elvis & Herselvis*, San Francisco. 1997.



⁶⁶⁷ Ibid. p.99.

⁶⁶⁸ DE LAGRACE VOLCANO. *Hermlove* [en línea] 2003. [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.dellagracevolcano.com/text2.html>>.

I want to be seen for what I am: a chimera, a hybrid, a herm. However after ten years of living as a herm I begin to question if it is even possible for others to see beyond the binary and validate those of us who chose to live outside of it's confines as well as those who were never given a chance to.

Fig.253. (Izquierda). *Classics. Jax Back, London*. 1991.

Fig.254. (Derecha). *Classics. Jax Revealed, London*. 1991.



Una posibilidad y cuestionamiento todavía en el aire, en una sociedad actual que nos provee de un modelo específico de producción, de consumo y de transformación de nuestros espacios así como de una dualidad natural/artificial donde se puede decir que los límites entre ambos ya han desaparecido; desde la que es posible encontrar enmascaramientos en estados limítrofes ajenos a lo conocido, paralelos e incluso como efectos de la propia multiplicidad, totalmente antagónicos, dispersos y en constante movimiento, en la que categorías como *bio* y *tecno* dejan de tener cabida, para ser *trans* y a todos los niveles, quedando claramente demostrado en la modelo yugoslava Andreja Pejić, actualmente con 24 años. Nacido y criado como varón, sus rasgos y composición del rostro, así como su melena rubia y larga, ofrece la clara representación normativa de la feminidad más estereotipada. Una androginia tan característica que le llevó a desfilarse con traje de novia para Jean Paul Gaultier y formar parte de la campaña publicitaria de la marca de sujetadores Holandesa *Hema*. En 2014 se sometió a una reasignación de sexo⁶⁶⁹, cambiando su nombre por el de Andreja Pejić, aunque lo que nos interesa para el caso que tratamos es precisamente el hecho de que hasta el momento de someterse a la cirugía, era claro y visiblemente *más* femenino/a que una *verdadera* mujer. Sin embargo, en el momento en que se somete a una reasignación, vuelve a pasar su posibilidad y singularidad a la sombra de una *rostrificación* específica y normativa. Como bien apuntó en 2011; *yo soy ese ansiado lienzo en blanco capaz de asumir carga masculina o femenina*⁶⁷⁰, que, como un enmascaramiento posible en su propia fisicidad *natural*, le permitía evidenciar en un vaivén ambos espacios.

Ejemplos claros, de cómo el individuo y sus actividades quedan envueltos en una falsa verdad a través de una ingesta farmacológica y una promoción mediática, exponiendo la posibilidad existente en pequeños espacios desde donde es posible encontrar la ambigüedad y la multiplicidad deseada. Prácticas artísticas que tambalean las posibles *rostrificaciones* con anterioridad a su permeabilidad y organización por la máquina dual, que demuestran que nuestro yo sólo puede ser asumido como multiplicidad y diferencia. Dejando en evidencia, que la constante formación de individuos dóciles junto con las diferentes tecnologías de control, nos

⁶⁶⁹ Nacido como Andrej Pejić, tras la operación fue considerada legalmente como mujer transexual y su nombre fue cambiado por el de Andreja Pejić.

⁶⁷⁰ "Andrej Pejić". *El País*. [en línea] Madrid: [en línea] 1 julio 2011. [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2011/01/07/tentaciones/1294428177_850215.html>.

llevan a enfrentarnos ante el fin último y verdadero de la nueva sociedad postindustrial: *la producción de la especie misma, de su alma y de su cuerpo, de sus deseos y afectos*⁶⁷¹.



Fig.255. Fotografías de Andreja Pejić.

⁶⁷¹ PRECIADO, (2008). Op. Cit.p.44.

4.1.3 Segunda Piel.

Hablamos de máscaras, enmascaramientos, facies o rostros, pero finalmente lo hacemos desde el ámbito de la contradicción en nuestro intento por desvelarnos y atrapar nuestra propia multiplicidad, aquella que siempre se evade y huye. Porque en ese afán de poseernos y atraparnos, de saber quiénes somos, en realidad sólo obtenemos el recuerdo de una Piel que ya desapareció, donde el tiempo como elemento continuo, siempre se nos escapa; sólo podemos obtener una representación de lo ya pasado y devenido.

Teniendo en cuenta esto, los enmascaramientos propuestos por los artistas anteriormente tratados, han tenido lugar gracias a la modificación temporal de la Piel, de sus formas, de sus límites; bien, con una deformación o transformación de la misma, enmascarándola con ayuda de elementos externos que entraban en contacto con ella –como las gomas o el plexiglás-; bien, con una superposición o integración de elementos externos a ella –como el maquillaje o la vestimenta- que permitían un nuevo aspecto, una nueva imagen fuera de la *rostrificación* dispuesta por la máquina dual. En ambos casos se evidencia la posibilidad, la multiplicidad y la metamorfosis continua a través de nuestra Piel, sin embargo, tras retirar la máscara no queda nada, no existe una señal duradera y visible que evidencie de algún modo aquel enmascaramiento acontecido. Tentativas o procesos de búsqueda, por tanto, que intentan atrapar el yo, una Piel única y fija, sin resultado, salvo por el registro a través de fotografías o vídeo.

Evidencia de la imposibilidad, que será lo que los artistas que tratemos a continuación buscarán, ya que si no existe unicidad, no existe fijeza, sólo será posible hacerla evidente. Y para ello, utilizarán un enmascaramiento a través de una segunda Piel que envuelve y se vincula con la propia máscara-Piel-yo que servirá como evidencia física con la que reafirmar nuestra imposibilidad de sujetarnos. De esta manera, el acercamiento del artista hacia ese lugar, siempre en plena huida, será una segunda Piel que como máscara, exhiba nuestra mayor expresión; una alteridad huidiza que impide la clara comprensión y afianzamiento de lo que somos, a saber, tiempo y metamorfosis.

De esta manera, y desde este andamiaje, se dará lugar y sin excusas a una búsqueda individual y relacional; una presencia e imagen buscada y adaptada, cercana y precisa a aquello que se quiere mostrar; una Piel que de la misma manera que la propia, aunque con mayor rapidez, se dirige a la desaparición, donde a diferencia de las anteriores prácticas tratadas, ya no intenta ser fijada –ya sabemos que en ese intento se pierde aquello que se intenta atrapar-, sino precisamente, evidenciar esta imposibilidad, propio de lo efímero e incontrolable. Una segunda Piel como manifestación tangible y visible de lo acontecido, que durante y tras el contacto con la Piel del artista seguirá modificándose a lo largo del tiempo, de forma análoga a la propia esencia del sujeto y por ende, de su propia Piel.

Desde esta perspectiva, encontramos el trabajo de la artista checa **Jana Sterbak** (Praga, 1955), obligando al espectador a enfrentarse ante la decadencia y escisión humana con su *Vanitas: Flesh Dress for Albino Anorectic* (*Vanitas: Vestido de Carne para un Albino/a Anorexico/a*) realizada originalmente en 1987.⁶⁷² Un vestido realizado con filetes de carne cruda, con un peso total de más de veinte kilos, previamente cosidos y curados con sal durante unas tres horas para evitar el crecimiento de bacterias, pensado y preparado para llevar puesto y más tarde, para ser colocado sobre un maniquí y ser fotografiado durante el proceso de degeneración. Fotografías que captan los momentos del proceso en que la carne, en un principio cruda y fresca, se va convirtiendo poco a poco en una carne curtida como si de un cuero se tratase -dura y absolutamente deshidratada-, igual que nuestra Piel, aquella que, tomando en consideración su etimología, comienza siendo *cutis*, para terminar inevitablemente siendo *pellis*.

Fig.256. Jana Sterbak. *Vanitas: Flesh Dress for Albino Anorectic*. 1987.



Un vestido en el que su interior, nuestra Piel, dialoga desde el exterior como una segunda Piel que sale a la luz en un intento por protegernos. Sólo que, en este caso, no puede protegernos de nada, ya que esa carne envejece ante nuestros ojos y se pudre como lo haría la propia, aunque a mayor velocidad. Un vestido de carne, que como bien apunta el título *Vanitas*, del latín *vanitas*, *vanitatis*, expresa a la perfección la cualidad de lo vano, la pura apariencia, la caducidad de la vida humana. Así, nos pone en relación con las antiguas representaciones pictóricas de las Vanitas barrocas cuyo objetivo era recordarnos nuestra mortalidad frente a la inutilidad de los placeres mundanos. De la misma manera, la pieza de Sterbak se convierte en un *Memento Mori* particular – *Recuerda que eres mortal*– que nos transmite esa misma idea de fugacidad hacia la muerte. Uniendo al mismo tiempo el elemento comida, esa carne que ha sido conservada con sal para evitar su deterioro temprano, como

⁶⁷² Para cada exposición la pieza debe ser confeccionada *ex profeso*, tal y como fue el caso del vestido exhibido en la exposición *Midnight Party*, realizada en 2011 en el Walker Art Center de Minneapolis, Estados Unidos, comisariada por Joan Rothfuss. El vestido original realizado por Sterbak en 1987 pertenece a la colección del Centre Pompidou de París.

Para más información, véase:

Making Jana Sterbak's «Vanitas» [en línea] Walker Art Center. . 2011. [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <<http://blogs.walkerart.org/visualarts/2011/03/16/making-jana-sterbaks-vanitas/>>.

metáfora de esa incansable búsqueda de juventud y perfección en nuestra sociedad occidental. Una búsqueda por otro lado, que se burla de nosotros al mostrarnos que nuestra Piel sólo es una imagen aparente y caduca, para finalmente exteriorizar el hecho de no poder escapar a la muerte. Una sociedad insensible, nuestra sociedad de consumo global y actual, en la que quedan reflejados los efectos propios de esa búsqueda continua de perfección desencadenando enfermedades como la anorexia, evidenciada en el propio título de la pieza.⁶⁷³ Clara muestra de cómo en el intento por controlar nuestra imagen cuya esencia es efímera, ésta no permite ser conservada y dominada.

Enmascaramiento con ayuda de carne fresca como una segunda Piel que también encontramos en el artista chino **Zhang Huan**, (He Nan, 1965), quien utilizó en el año 2002, más de 50 kilos de carne cruda para recubrir su Piel como si de un hombre musculado se tratara en su performance *My New York (Mi Nueva York)*. A diferencia de Sterbak, Zhang enmascara toda la superficie de su Piel –salvo la cabeza, pies y manos- ya no como un tipo de vestimenta, sino que en este caso es un

⁶⁷³ En 1987 esta pieza de Sterbak obtuvo numerosos detractores, provocando cierto rechazo al alegar principalmente el uso en nombre del arte de tal cantidad de carne ante la existencia de personas necesitadas de alimentos; desde el punto de vista de una supuesta crueldad animal en el uso de carne; o simplemente en términos de rechazo o repugnancia ante su presencia.

Para más información, véase:

Two incarnations of «Vanitas: Flesh Dress» [en línea] Walker Art Center. . 2011. [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <<http://blogs.walkerart.org/visualarts/2011/03/22/1965/>>.

Algo que ocurriría más tarde y de la misma manera con Lady Gaga, cuando en 2010 durante la gala de los Video Music Awards apareció con un vestido, bolso, tocado y zapatos de carne cruda al puro estilo Sterbak. En este caso, el vestido y sus complementos fueron producidos por el diseñador Franc Fernandez. La carne, más de 25 kilos de falda de ternera para la realización, fue cosida previamente a un corpiño.

Para más información, véase:

RODRÍGUEZ, Alejandra. "Así se hizo el traje de carne cruda de Lady Gaga". *El Mundo*. [en línea] Madrid: 14 septiembre 2010. [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.elmundo.es/america/2010/09/14/gentes/1284457169.html>>.

Aunque anteriormente Lady Gaga ya había protagonizado otro momento controvertido al posar para la portada de la revista Vogue Homme de Japón con un bikini de carne fresca, fue en el momento de los premios cuando causó mayor polémica. Detractores, como en el caso de Sterbak, no le faltaban, principalmente en lo que a pro-derechos de los animales se refiere, y aunque no ha expresado públicamente si conocía el vestido de ésta, parece que es más que evidente su relación. Y decimos que es evidente ya que en diversas ocasiones Lady Gaga ha demostrado ser conocedora del ámbito artístico. Es amiga personal de Marina Abramović desde el año 2010 a quien conoció cuando ésta realizaba en el MOMA de Nueva York su performance *The Artist is Present (La Artista está Presente)*. Más tarde, en 2013, Gaga ayudó a Abramović a recaudar fondos para el proyecto MAI (Marina Abramović Institute), relizando un vídeo en el que ambas practicaban el *Método Abramović*; método específico de la artista en el que a través de la Introspección se exploran los límites de la resistencia mental y física.

Para más información, véase:

The Abramović Method Practiced by Lady Gaga. [Vídeo]. [en línea] . [en línea] 2013. [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/71919803>>.

La muestra del vestido y los zapatos de Lady Gaga se encuentran actualmente dentro de la colección del museo Rock and Roll Hall of Fame (Salón de la Fama del Rock and Roll) en la ciudad de Cleveland, Ohio. A diferencia de la pieza de Sterbak cuyo sentido estriba en la necesidad de que la carne se deteriore hasta su total degeneración, en el caso del vestido y los zapatos de Lady Gaga, han sido tratados a través de productos químicos que aseguran su permanencia inalterable a lo largo del tiempo.

Para más información, véase:

!!LADY GAGA'S MEAT DRESS ARRIVES IN OHIO!!. [Vídeo]. [en línea] . [en línea] 2011. [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=xl0q7yvfjI&feature=youtu.be>>.

complemento vinculado a la clara continuación de sus formas corporales. Somos capaces de distinguir las formas anexas a su Piel como una superposición en plena coincidencia y prolongación de las mismas, en un intento por aumentar claramente su superficie y volumen. Una segunda Piel en plena correspondencia con la propia, donde la violencia, como imagen excesiva, robusta y fuerte como si de un complemento protector se tratara –un hombre extremadamente musculoso- y al mismo tiempo débil, frágil y vulnerable –la carne se asemeja a una Piel desollada, tal y como aparecía en los tratados y atlas anatómicos que vimos anteriormente- se aproxima a una sólida representación de la transitoriedad humana, tanto para el artista como para el espectador.

Fig.257. Zhang Huan, *My New York*. 2002. Museo Whitney, Nueva York. Estados Unidos.



Representación excesiva que en mayor o menor medida, remite una y otra vez a la experiencia, a las sensaciones y a las relaciones de su propia Piel con todo lo que le rodea. Algo que deja patente cuando comienza a trabajar fuera de Běijīng, dónde ser emigrante le implica explorar y utilizar las relaciones específicas del espacio particular en el que se encuentra. De ahí, la existencia de una serie de obras como *My Australia* (2000), *My Japan* (2001), *My Sydney* (2004), o *My Boston* (2005), realizadas en cada sitio específico donde la palabra *mi*, tal y como expone Christina Yu:

*[...] sugiere explícitamente una propiedad, ya que a través de las performances el artista transforma estos lugares en un espacio personal que le pertenece. Esta propiedad se establece a través de su contacto con, y por lo tanto, su entendimiento e interpretación de estos lugares, de su historia y su cultura*⁶⁷⁴.

Se trata, en todos los casos, de experiencias sensoriales que Zhang intenta compartir con nosotros. Así, en el caso que tratamos de *My New York*, realizada en el contexto de la bienal de Whitney en el año 2002, Zhang utiliza elementos relacionados con ambos espacios; algo que deja patente en el desarrollo de la pieza.

⁶⁷⁴ YU, Christina. "Tangible Metaphors". *Next Level*. vol. 3, no. 1, pp. 20-25. 2004.

The use of the word "my" is significant in that it explicitly suggests an ownership through the performances the artist transformed these locations into a personal space belonging to himself. This ownership was established through his contact with, and consequently his understanding and interpretation of, these places, their history and culture.

La acción comienza con la salida al exterior del museo Whitney de una serie de personas cubiertas con una tela blanca que caminan a modo de procesión mientras se puede oír una música de carácter religioso. Tras un corto espacio de tiempo andando por este espacio anexo, la tela se retira y podemos ver cómo estas personas mantienen a Zhang sobre un tipo de superficie de plástico; en ese momento, Zhang se pone de pie sobre la superficie y coge una paloma que sostiene hasta que puede bajar al suelo. Después, camina sobre el patio del museo y por las calles anexas a éste a través de la multitud, regalando palomas a los transeúntes para poder ser liberadas.⁶⁷⁵

Fig.258. Zhang Huan, *My New York*. 2002. Museo Whitney, Nueva York. Estados Unidos.



En el momento en que el artista asocia y superpone ambas culturas, se posiciona en la búsqueda de la similitud; lo importante no es encontrar las diferencias entre ambos lugares, o mejor aún, sujetos que pertenezcan a ambos espacios, sino precisamente aquello que nos conforma en igualdad de condiciones; nuestra Piel y temporalidad. Una vez más, una finalidad propia del *memento mori*, tal y como lo proponía Sterbak, a través de imágenes ambivalentes que muestran la realidad de lo que somos, y que, como él mismo comenta: *A menudo me da la impresión de que la gente no entiende lo que son ni saben lo que les lleva a actuar como lo hacen. Pero al final todos somos iguales. Todos amamos la vida y tememos a la muerte*⁶⁷⁶. Experiencias y sensaciones yuxtapuestas donde además, enfrenta la fuerza física con las palomas blancas, símbolo universal de la paz y desde sus propios argumentos, como acto de misericordia propio de la tradición budista en el momento en que se liberan.⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ China artist Zhang Huan (张洵) doing performance «my new york». [Video]. [en línea] . [en línea] 2011. [Consulta: 21 octubre 2016]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KQTRI_eXo8M>.

⁶⁷⁶ HUAN, Zhang. "A Piece of Nothing". En: *Zhang Huan. Altered States*. [en línea] 1ª ed. Charta / Asia Society, 2007. 2007. [Consulta: 21 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.zhanghuan.com/ShowText.asp?id=31&sClassID=1>>.

I often get the impression that people do not understand who they are nor do they know what leads them to act as they do. But in the end we are all equal. We all love life and fear death.

⁶⁷⁷ Ibid.

I also released one hundred doves that day. I brought Shaolin martial arts to contemporary art and reinterpreted Buddhism in the current society. I hoped to bring peace, tolerance, and love to every person in the audience.

Sensaciones propias de Zhang al encontrarse en una sociedad tan diferente a la suya, en la que debe solventar sus miedos y diferencias particulares, y como bien apunta Castro Flórez, *unir Oriente y Occidente, convocando los fantasmas y el miedo que conforman su identidad*⁶⁷⁸; en cuyo caso, más allá de la procedencia, estos últimos se establecen de la misma manera para todos. Mezcla de la cultura china – música, liberación de palomas, los ayudantes que le portaban eran inmigrantes chinos- y la occidental americana –la dependencia de ejercicios físicos, dietas, vitaminas y suplementos para obtener una imagen física en este caso de un culturista, y entendido de manera general; adaptada a las pautas de belleza y juventud-. Una vez más, una manera de expresar y exponer los diferentes enmascaramientos que a través de la Piel somos capaces de evidenciar, siempre bajo la fragilidad y el tránsito.

Elementos efímeros como la carne fresca que muestra y desvela la fragilidad humana y su metamorfosis incontrolable a lo largo del tiempo. Carne que expone el cambio como ese tránsito inasible e incontrolable en la relación con el mundo y con los otros, donde aparece un claro diálogo del artista con el elemento primordial –la Piel-, donde el enmascaramiento a través de una segunda Piel superpuesta sirve como evidencia de nuestra vulnerabilidad y deterioro aunque perceptible o apreciable en un tiempo más accesible, de manera más obvia.

Una evidencia de lo vulnerable que el artista español **Javier Pérez** (Bilbao, 1968), no sólo utilizará como demostración, sino que le proveerá, aunque sólo sea por un tiempo determinado, de una clara metamorfosis de sí mismo y de su Piel. En este caso, para la realización de sus segundas Piel, utiliza elementos orgánicos que bien por su textura, apariencia o color conviven en plena asociación directa con la propia Piel; cuero, crin de caballo, látex o crisálidas, son algunos de los materiales que Javier utiliza para sus enmascaramientos. Materiales también perecederos para la realización de máscaras que le sirven como espacios de comunicación y relación con ese siempre otro que somos en cada instante.

⁶⁷⁸ CASTRO FLÓREZ, Fernando. "Zhang Huan. Performer de lo extremo: soledad, miedo y purificación". *AAL. Arte al límite*. vol. 60, pp. 66-75. 2013. p.69.

Fig.259. Javier Pérez. *Rester à l' intérieur*. 1995.

Escultura realizada con tela y crin de caballo. 47 x 50 x 44 cm.



Sus primeras obras estaban realizadas a partir de tela y crines de caballo, como es el caso de *Rester à l' intérieur* (*Permanecer en el interior*), utilizada para la realización de una performance en la galería Chantal Crousel de París en 1996. Máscara que recuerda en su confección a las formas orgánicas sinuosas de un cerebro, con la que permaneció durante las dos horas que duraba la muestra, impidiéndole tener ningún contacto visual o auditivo más allá de la oscuridad y su propia respiración. Permaneció en el interior de sí mismo y para sí mismo, incomunicado con un exterior que sabía, por otro lado, tenía una actividad dinámica. Como bien expone Teresa Blanch:

*Una experiencia parecida al hecho de “renacer” no ya de otro, sino de uno mismo [...] experimento de extrema permeabilidad hacia el interior como forma de encontrar otra “vida” desconocida, incrustada en esa funda ensombrecida, postergada, que es nuestra más profunda zona de privacidad*⁶⁷⁹.

Una manera de incomunicarse con un exterior, que está formado por un lenguaje y una cultura, de la que Javier quiere alejarse como manera de entender de manera *natural* nuestra existencia fuera de las imposiciones, fuera de la máquina dual, dejando fluir las sensaciones y experiencias propias y esenciales fuera de lo impuesto socialmente, permitiéndole encontrar, como él mismo dice, un *conocimiento*

⁶⁷⁹ BLANCH [COM.], Teresa. "Huéspedes y gemelos". En: *Mudar. Javier Pérez*. [en línea] 1ª ed. Bilbao: Sala Rekalde, 1998. (Exposición realizada en Bilbao (España), Sala Rekalde, del 24 de marzo de 1998 al 26 de abril de 1998). 1998. [Consulta: 22 octubre 2016]. Disponible en: <http://javierperez.es/wp-content/uploads/2013/04/Blanch_Teresa-Huespedes_y_gemelos_BR.pdf>.

*intuitivo*⁶⁸⁰. Una búsqueda de experiencia y tactilidad a través de la Piel como único elemento necesario e imprescindible en su transición y metamorfosis más allá de lo culturalmente pautado y que retoma más adelante con *Látigo* (1998). Vídeo-performance⁶⁸¹ grabada en tiempo real y sin un montaje posterior en el que desnudo, con su Piel blanquecina por algún tipo de pigmento o pintura y en una pequeña habitación blanca, vemos cómo se coloca una máscara hecha con resina de poliéster y crines de caballo negras. Una máscara cuyo elemento de resina tiene rasgos antropomorfos en la que se puede distinguir la forma de la boca, la nariz y las cuencas de los ojos. Tras ponérsela comienza a mover su cabeza, cada vez más violentamente, como si de una danza ritual se tratara, llevando el movimiento de las crines a actuar como un látigo. El espacio tan reducido de la habitación le hace sentirse encerrado y desprotegido obligándole, tal como podemos ver a lo largo de la performance, a intentar buscar a través de su manos una salida. Sensación de angustia que muestra a un individuo sin referencias sensoriales y cuyo único objetivo es la huida o como expresa Teresa Blanch, *una reacción real ante una situación de extrema desprotección y en la que la única alternativa era reaccionar como un animal salvaje encerrado*⁶⁸². Finalmente, se retira la máscara, visiblemente exhausto.

Fig.260. Javier Pérez. *Látigo*. 1998. Vídeo-performance. Duración: 4'50''. (Fotogramas).



⁶⁸⁰ BLANCH, Teresa. "Rojo. Diálogos entre Teresa Blanch y Javier Pérez". En: *Javier Pérez. Mutaciones*. 1ª ed. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004. (Exposición realizada en Madrid (España), Palacio de Cristal - Parque del Retiro, del 21 de octubre de 2004 al 17 de enero de 2005). pp. 16-55. 2004. p.17.

⁶⁸¹ PÉREZ, Javier. *Látigo*. [Vídeo]. [en línea] 1998. [Consulta: 22 octubre 2016]. Disponible en: <<http://javierperez.es/latigo/>>.

⁶⁸² BLANCH, (2004). Op. Cit.p.29.

/ Fig.261. Javier Pérez. *Látigo*. 1998. Máscara de resina de poliéster y crin de caballo. 100 x 30 x 30 cm.



Máscaras como prolongación de su Piel con las que construye un espacio indeterminado, salvaje, esencial e inestable de la condición humana. Vulnerabilidad como cualidad intrínseca y como proceso claramente temporal, porque Javier nos habla desde el universo de la temporalidad, nos revela nuestras debilidades en ese proceso de cambio inasible e inaprensible. Metamorfosis y tránsito a través del enmascaramiento como muestra de esa debilidad subyacente del individuo que se descubre por un momento visible y palpable durante sus acciones. Metamorfosis que experimenta en su propia Piel a sabiendas de que es algo sólo visible y palpable en el momento temporal de la acción, conservando la máscara, esa segunda Piel, como registro de lo acontecido.

Fig.262. Javier Pérez. *Hábito*. 1996. Instalación. Escultura: 10 x 240 x 240 cm. y proyección de vídeo con sonido en bucle.



En *Hábito*, realizada en 1996, encontramos más claramente, si cabe, esa temporalidad y metamorfosis. La pieza consiste en una casulla formada por crisálidas de seda, donde se muestra el ciclo vital del gusano hasta su muerte y que más tarde Javier habita como si de una vestimenta se tratara. Una casulla que en el espacio de exposición queda suspendida como si fuera una cruz enfrentada al vídeo en bucle en el que se muestra la metamorfosis del gusano a lo largo del tiempo y como apunta Rafael Doctor Roncero: *En el vídeo se ve todo el proceso sobre un amplio plano de*

*un detalle del vestido: la salida de la mariposa de la crisálida, su reproducción, su muerte*⁶⁸³.

Transformación que se presenta ante nuestros ojos de manera notoria, donde la inestabilidad y el cambio conforman la esencia de cualquier organismo. Nada es duradero y definitivo, sino que está fundamentado en un profundo cambio y con una cierta caducidad. Javier nos enfrenta ante nosotros mismos, donde, como bien expone Teresa Blanch, *No existen formas fijas, el cambio es la única esencia de las formas vivas*⁶⁸⁴, donde todo es temporal. Por ello, aunque la máscara utilizada –la segunda Piel– quede como registro de la metamorfosis, ésta seguirá transformándose hasta su total desaparición.

Fig.263. Javier Pérez. *Hábito*. 1996. Fotografías que muestran los diferentes estados de metamorfosis.



Piel mudable con la que nos exponemos al mundo y a los otros, y que bajo el aspecto de conformar algo fijo y estable, sólo somos capaces de entenderla como una mutación constante, en proceso de clara vulnerabilidad y fragilidad. Una Piel, que en el caso de Javier, se despliega en un interés por ofrecer lo que a simple vista parece velado; un enmascaramiento sobre otro, en un proceso de pliegues y despliegues que manifiestan la precariedad de nuestra existencia. Sólo podemos asumir o rechazar, por tanto, nuestra parte esencial y orgánica que inevitablemente nos arrastra a la desaparición donde siempre e irremediabilmente nos encontramos con un otro; aquello ya pasado, ya sucedido.

Pieles que se deterioran, envejecen y cuya existencia convive con una temporalidad y una espacialidad muy marcada, presente de una manera muy particular en las obras de la artista suiza **Heidi Bucher** (Winterthur, 1926 – Brunnen, 1993).⁶⁸⁵ Y decimos particular, porque esa transitoriedad que comentamos se expande o se completa no sólo en relación a su superficie corporal, sino en pleno vínculo con aquellas superficies y espacios que han conformado y conforman su yo.

⁶⁸³ DOCTOR RONCERO, Rafael. "Javier Pérez. Hábitos". En: *Espacio uno. Un espacio. Villa Iris*. 1ª ed. Madrid / Santander: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Fundación Marcelino Botín, 1998. pp. 120-121. 1998. p.120.

⁶⁸⁴ BLANCH, (2004). Op. Cit.p.17.

⁶⁸⁵ BUCHER, Heidi. [en línea] Heidi Bucher. [sin fecha]. [Consulta: 24 octubre 2016 a]. Disponible en: <<http://www.heidibucher.com/>>.

Prácticas desde las que Bucher parece recordarnos que la Piel y el sujeto sólo existen en relación; con otro; con el mundo; pero sobre todo, con ese otro o no-yo que siempre somos.



Fig.264. (Superior-izquierda). Heidi Bucher. *Children's Apron*. Sin fecha. Algodón, látex, pigmentos de nácar. 106 x 120 cm. (aprox).

Fig.265. (superior-derecha). *Untitled. (Küchenschürze)*. Sin fecha. Pigmentos de nácar, cola blanca y textil. 83 x 126,5 cm.

Fig.266. (Inferior). *Untitled (Strumpfroek)*. 1973-1977. Caseína y textil. 96 x 43 cm.



Para entender mejor a qué nos referimos, partiremos del hecho de que su principal formación estuvo relacionada con la sastrería y la moda, pero en su paso por Londres en 1948 comenzó a realizar sus primeras piezas con telas encoladas. Sus obras más tempranas estaban relacionadas con la vestimenta y su tratamiento a través de pigmentos de nácar⁶⁸⁶, así como diferentes materiales como el pegamento o el látex. Más tarde, a mediados de los años 70, utilizará el látex para empapar y/o sumergir los diferentes objetos, principalmente ropa, dejando que se sequen y endurezcan. Momento en el que de vuelta a Suiza tras una temporada viviendo en California, elementos como la temporalidad, la Piel y el espacio arquitectónico cobrarán una importancia capital en su proceso de trabajo, especialmente tras la experimentación en su estudio de Zurich con gasas empapadas en caucho líquido. Gasas que una vez secas y en contacto con alguna superficie, le permitían ser desprendidas de la misma conservando su forma, e incluso extrayendo parte de su composición como el polvo, el color y la textura. Un proceso de desprendimiento o *despellejamiento* a través del cual queda patente, tal y como expresa Phillip Ursprung, cómo la Piel de Bucher, *permanece ligada a la realidad arquitectónica y*

⁶⁸⁶ Los pigmentos utilizados en las piezas de Heidi Bucher se especifican como *Mother of Pearl Pigments*, refiriéndose a pigmentos confeccionados con nácar; material extraído de la capa externa de las perlas así como del interior de las conchas de diferentes moluscos. Material que en sí mismo, está relacionado con su propio trabajo, ya que la capa externa de las perlas o las conchas son elementos que como la Piel, protegen, al mismo tiempo que relacionan con el exterior.

*cómo los recuerdos, las obsesiones, los sueños, se materializan en la superficie de los espacios interiores*⁶⁸⁷.

Fig.267. (Superior). Heidi Bucher. *Ablösen der Haut II – Herrenzimmer*. 1979.

Fotografía en blanco y negro, 42 x 59,5 cm,

Fig.268. (Inferior). *Herrenzimmer*. 1979. Brissago, Suiza.

Textil, látex y pigmentos de nácar. 260 x 180 x 20 cm. (aprox).



Pieles desolladas en las que se entiende perfectamente y con todo detalle la superficie con la que han estado en contacto, quedando expuestas una vez desprendidas de la superficie contactada como incuestionable muestra de una transformación y metamorfosis del espacio habitado, que antaño formó parte de su propia experiencia. Una metamorfosis, por otro lado, donde las superficies revelan un pasado incapaz de ser expresado a través del lenguaje, sino sólo a través de la experiencia y el contacto. Aquello ya pasado que se corresponde en todos los casos con la propia historia y experiencia de Bucher, ya que la mayoría de los *despellejamientos* corresponden a lugares personales –como el dormitorio principal de la casa de sus padres- o en referencia a la identidad histórica o nacional compartida –como la ventana del hospital psiquiátrico Bellevue en Kreuzlingen o la entrada del hotel Grande Albergo Brissago en el cantón del Tesino, el cual fue utilizado como refugio durante la Segunda Guerra Mundial⁶⁸⁸-. Interiores y exteriores, suelos, puertas, ventanas y todos aquellos elementos que conforman el lugar, son atrapados por Bucher como manera de retener y conservar la vida, las experiencias y las relaciones que en algún momento formaron parte de esos lugares. Relaciones y

⁶⁸⁷ URSPRUNG, Philip. "Interiors: Heidi Bucher and the Fragile Rooms". En: MARTA, Karen y CASTETS, Simon (eds.), *Heidi Bucher*. 1ª ed. New York: Karma, 2015. (Exposición realizada en Nueva York, Estados Unidos, Swiss Institute, del 19 de febrero de 2014 al 11 de mayo de 2014). pp. 7-12. 2015. p.11.

[...] *remains bound up with architectonic reality, and how memories, obsessions, dreams are materialized in the surface of interior spaces.*

⁶⁸⁸ Para más información, véase:

KOECHLIN, Michael. *Heidi Bucher, Bellevue, Kreuzlingen*. Video. [16 mm]. [en línea] Kreuzlingen. Suiza: 1990. [Consulta: 24 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=pXZPuUWioK8>>.

Grande Albergo Brissago, Heidi Bucher. Video. [en línea] Brissago. Suiza: . [en línea] 1984. [Consulta: 24 octubre 2016]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Qy5W_v6YXng>.

experiencias que se dan a través de la Piel, de ahí que su comprensión del espacio estuviera en pleno vínculo con lo táctil, con el contacto. *Las habitaciones son el entorno, son pieles*⁶⁸⁹, es el título del vídeo en el que se muestra el proceso de despellejamiento realizado en 1981 en el interior de la casa de sus abuelos en Winterthur,⁶⁹⁰ donde ese contacto es individual y personal, al mismo tiempo que colectivo, porque entra en relación con sus familiares y conocidos; que son en sí mismos una parte de su yo. Por ello, Bucher expone claramente:

*No es sólo el pasado. El pasado y el presente y todo - es un mundo. Y la gente de hoy y de ayer se une. Todo es la misma cosa. El sueño y el trabajo, la vida y el pasado están juntos y se complementan*⁶⁹¹.



Fig. 269. (Izquierda). Fotografía de la entrada del hotel Grande Albergo Brissago durante el proceso con látex de Heidi Bucher. 1987. Brissago, cantón del Tesino, Suiza.

Fig. 270. (Derecha). *Grande Albergo Brissago (Eingangsportal)*. 1987. Brissago, cantón del Tesino, Suiza. Textil, látex, acetato de polivinilo y gouache. 386 x 742 x 92 cm. (aprox).

Fig. 271. (Izquierda). Fotografía realizada durante el proceso con látex de Heidi Bucher en la institución mental de Kreuzlingen, Suiza. 1988.



Fig. 272. (Derecha). Fotografía realizada durante el proceso con látex de Heidi Bucher en la institución mental de Kreuzlingen, Suiza. 1988.



⁶⁸⁹ *Räume sind Hüllen, sind Häute. Heidi Bucher*. [Vídeo]. [en línea] Winterthur. Suiza: . [en línea] 1981. [Consulta: 24 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=EBBqlvafulk&feature=youtu.be>>.

⁶⁹⁰ En la página web de la artista encontramos numerosos vídeos en los que se documenta el proceso de trabajo en diversos lugares y distintas épocas. Para más información, véase:

BUCHER, Heidi. *Heidi Bucher. Video* [en línea] Heidi Bucher. [sin fecha]. [Consulta: 24 octubre 2016 b]. Disponible en: <<http://heidibucher.com/video/>>.

⁶⁹¹ MUNDER, Heike. "The Act of Shedding the Skin". En: MARTA, Karen y CASTETS, Simon (eds.), *Heidi Bucher*. 1ª ed. New York: Karma, 2015. (Exposición realizada en Nueva York, Estados Unidos, Swiss Institute, del 19 de febrero de 2014 al 11 de mayo de 2014). pp. 55-61. 2015. p.55.

It isn't just the past. Past and present and everything — it's one world. And people from today and yesterday come together. It's all one thing. Dream and work, life and the past are together and complement one another.

Fig.273. (Izquierda).
Heidi Bucher. *Psychiatrische Anstalt Kreuzlingen. Bellevue. Das kleine Glasportal mit 3 Bögen.* 1988.
Kreuzlingen, Suiza. Textil y látex.
340 x 455 cm.



Fig.274. (Derecha).
Psychiatrische Anstalt Kreuzlingen. Bellevue. Schindelfenster. 1988.
Kreuzlingen, Suiza. Textil y látex.
280 x 280 cm.



Proceso táctil en el que toda su Piel queda involucrada al despellejar, al sentir y tocar esas nuevas Pielés que le conforman, porque son parte de ella, forman parte de aquello que fue, de sus relaciones. Algo que se hace todavía más evidente en las fotografías y vídeos de Butcher, cuando se envuelve con esas segundas Pielés desolladas convirtiéndose en elementos que le permiten un diálogo físico y psíquico a través de todos los sentidos. Porque no sólo al tocar esas Pielés en el proceso de despellejamiento siente que son una parte de ella, de su historia, sino que en el momento en que se envuelve con ellas de manera superpuesta sobre su Piel y en claro contacto, existe un diálogo simbólico entre lo que ya no es, pero se transforma. Diálogo donde ella y esas segundas Pielés encuentran una nueva historia común, una completitud entre aquello desaparecido y aquello que en aquel momento de la acción está y sigue vivo.

Ablösung der Haut, Herrenzimmer. (*Despellejamiento, Dormitorio principal*) pieza realizada en 1982 en la casa de sus padre en Winterthur, donde pasó su infancia, es una clara muestra de ese enmascaramiento en el que queda fusionada física y simbólicamente con ese espacio despellejado en el que se articula toda su memoria personal con el momento específico de la acción.

Fig.275. Heidi Bucher.
Ablösung Der Haut, Herrenzimmer. 1982.
Fotografías en blanco y negro.



Pieles que necesitan de Bucher para completarse, para sentirlas y experimentarlas en su esencia de cambio y metamorfosis. Unas segundas Pieles que tras el paso del tiempo siguen deteriorándose, curtiéndose y cambiando de aspecto y color, ya que lo importante de estas piezas reside en mostrar el hecho de que para atrapar aquello que está vivo, aquello que nunca puede dejar de mudar y de sufrir metamorfosis hacia su propia desaparición, sólo puede estar cercano a la metamorfosis, a la huida, a la evanescencia. Algo que Bucher tomaba muy en cuenta y que sus propios hijos confirman en relación a las características de todo su trabajo:

Quando lo ves a día de hoy puede ser como "Oh no, ha cambiado." Y yo digo, "afortunadamente ha cambiado", porque el trabajo tiene mucho que ver con el cambio. [...] No le importaba si iba a durar mucho tiempo o no. De hecho, al contrario; le gustaba el cambio. Ella no estaba interesada en hacer cosas permanentes⁶⁹².

Pieles que, como registro, como si de un sudario se tratara, deben evidenciar un claro deterioro propio de lo que somos.

Una vez más, tal y como hemos visto, existen acercamientos, contactos y búsquedas de uno mismo, donde finalmente lo más justo y preciso sólo puede establecerse en una manifiesta imposibilidad.

⁶⁹² BUCHER, Mayo y BUCHER, Indigo. "A Walk Through the Exhibition. Mayo and Indigo Bucher". En: MARTA, Karen y CASTETS, Simon (eds.), *Heidi Bucher*. 1ª ed. New York: Karma, 2015. (Exposición realizada en Nueva York, Estados Unidos, Swiss Institute, del 19 de febrero de 2014 al 11 de mayo de 2014). pp. 15-19. 2015. p.17.

MAYO: *When you see it today some will be like "Oh no. it's changed." And i say, "thankfully it has changed," because the work has a lot to do with change.*

INDIGO: *She didn't care if it was going to last a long time or not. In fact, to the contrary; she liked change. She wasn't interested in making things permanent.*

4.2 Dermocartografía de la impronta⁶⁹³

El resorte de la actividad humana es por lo general el deseo de alcanzar el punto más alejado posible del terreno fúnebre (que se caracteriza por lo podrido, lo sucio, lo impuro): por todas partes borramos las huellas, los signos, los símbolos de la muerte, a costa de incesantes esfuerzos. Llegamos a borrar incluso, si es posible, las huellas y los signos de esos esfuerzos. Nuestro deseo de elevarnos no es más que un síntoma, entre cientos, de esa fuerza que nos dirige hacia las antípodas de la muerte.

Georges Bataille. *La literatura y el mal*.

Fig.276. (Superior). Fotografía en el interior de la Cueva El Castillo. Cantabria. España.

Fig.277. (Inferior-izquierda). Ana Mendieta. *Untitled*. 1978.

Fig.278. (Inferior-derecha). Gary Shneider. *Memorial Portraits. After David*. 1993. Fotograma químico/analógico. 91,5 x 73,5 cm. El proceso realizado por Shneider consiste en el revelado de la imagen de manera tradicional tras el contacto de la Piel -en este caso de la mano-, y por ende del sudor, la grasa y el calor natural de ésta sobre la emulsión fotográfica.



Posiblemente, en el momento en que hablamos de huellas o improntas, nos vengan a la cabeza una cantidad insospechada de imágenes recurrentes a nuestra memoria, como por ejemplo, aquellas manos encontradas, bien en negativo o positivo, en las cuevas más remotas de España y Francia. Huellas humanas que con ayuda de pigmento para su realización han perdurado hasta nuestros días. Algo que

⁶⁹³ Hablaremos de huella, así como de impronta desde los mismos parámetros, atendiendo al hecho de que para su realización se necesita de un contacto directo y físico de la Piel con otra superficie; aquella que tras el contacto queda improntada dejando una señal o marca perdurable. Tendremos en cuenta el verbo improntar; que será utilizado en su sentido de acción o movimiento físico para la realización de esa impronta/huella en la que además será necesario el alejamiento o la distancia de aquello que por contacto ha dejado tal marca.

da cuenta de que prácticamente desde el inicio de nuestra especie, hemos tenido la necesidad de dejar una señal duradera, una impronta, una huella que nos permitiese, como seres humanos, pervivir a lo largo del tiempo. Y es por ello, que precisamente ahora conocemos la existencia de otros que de la misma manera que hoy, intentaron dejar su impronta en el mundo.

Fig.279. (Superior). Marcel Duchamp. *With my tongue in my cheek*. 1959.

Yeso y lápiz sobre papel montada en tabla. 25 x 15 x 5,1 cm. Silueta de su rostro de perfil trazada en el papel e impronta/vaciado en yeso de su lengua superpuesto al dibujo en el lugar que ocuparía la mejilla, el mentón y parte de la boca.



Fig.280. (Inferior). Molde de un brazo contracturado y medio busto. Vaciado en escayola realizado *en vivo* para el Museo de los vaciados del Hospital de la Salpêtrière de París. Finales del siglo XIX.



En definitiva y atendiendo a la tarea primera de determinar qué es una impronta o qué significa hacer una impronta, diremos en primer lugar que, siguiendo a Didi-Huberman:

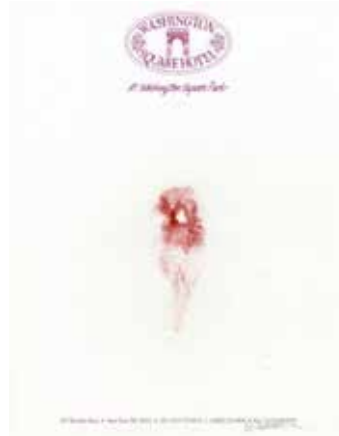
[...] es producir una señal a través de la presión de un cuerpo sobre una superficie. Se utiliza el verbo "imprimir" para referirse al hecho de obtener una forma a través de la presión sobre o en alguna cosa. [...] Una connotación frecuente de la impronta –a diferencia del rastro, [...] es que su resultado se conserva en el tiempo, que su acción da lugar a una "señal duradera". En cualquier caso, la impronta presupone un soporte o sustrato, un gesto que lo alcanza (en general un gesto de presión o al menos un contacto) y un resultado mecánico, que es una marca, hueca o en relieve. Se trata por lo tanto de un dispositivo técnico completo⁶⁹⁴.

⁶⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anaronismo e modernità dell'impronta*. 1ª ed. Torino, Italia: Bollati Boringhieri, 2009a. p.25.

Fare un'impronta: produrre un segno attraverso la pressione di un corpo su una superficie. Si utilizza il verbo "imprimere" per riferirsi al fatto che si ottiene una forma attraverso la pressione su o in qualche cosa. [...] Una connotazione frequente dell'impronta - a differenza della traccia, [...] é che il suo

Un dispositivo de actuación, movimiento y conquista del espacio, que deja un vestigio de significado a través de la propia ausencia. Una Piel, en un espacio determinado a un tiempo determinado que queda contactada con otra cosa que no es ella, en un acto sencillo pero sensible a dejar una marca perdurable y que en sí mismo obliga a pensar en el inicio, en el origen, pero también en la desaparición, ya que como acto o movimiento que opera táctilmente sobre una superficie, deja parte de esa Piel en el propio registro al tiempo que obliga a una distancia desde la que observar. Una huella que por su propia condición esencial deviene particular, individual, donde todos los elementos que intervienen, ya sea el soporte, el material, el lugar, el gesto realizado, da lugar a una impronta específica y única.

Fig.281. Wim Delvoye. *Anal Kiss*. 2011. 53 x 44 cm. (enmarcado).
Impronta del ano de Delvoye con ayuda de pintalabios sobre papel con membrete de hotel.



El italiano Giuseppe Penone, entendía perfectamente todo esto cuando realizaba su trabajo, al exponer que:

La imagen se formaba por presión y proyectaba la imagen obtenida, la retrazaba en el espacio, repitiéndola para constituir una serie de acciones, serie que me envolvía por completo. No era sin embargo una imagen encontrada afuera. Mi cuerpo la creaba, y yo creaba el gesto de tocar. Una acción banal, insignificante, sin valor. Además, cuando recorría nuevamente la imagen, no me fiaba de ninguna de las proyecciones. A medida que avanzaba aprendía más sobre mi propio cuerpo que sobre la superficie del muro. Era como caminar en mi piel y caminar en la piel del espacio⁶⁹⁵.

risultato si conserva nel tempo, che il suo gesto dà luogo a un "segno duraturo". In ogni caso, l'impronta presuppone un supporto o substrato, un gesto che lo raggiunga (in generale un gesto di pressione, o almeno un contatto) e un risultato meccanico, che è un segno, cavo o in rilievo. Si tratta dunque di un dispositivo tecnico completo.

⁶⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Valencia: Cuatro, 2009b. p.77.

Fig.282. (Superior).
Giuseppe Penone. *Guanti*.
1972.

Giuseppe Penone realizó un molde de yeso de su mano izquierda y realizó un positivo en látex. Tras darle la vuelta al positivo a modo de guante, le permitió ponérselo en su mano derecha. Por ello, en las imágenes podemos observar los surcos de la Piel en relieve, como positivo del propio negativo de los surcos de su Piel. Fotografías a color. 38,42 x 48,90 cm. c/u.

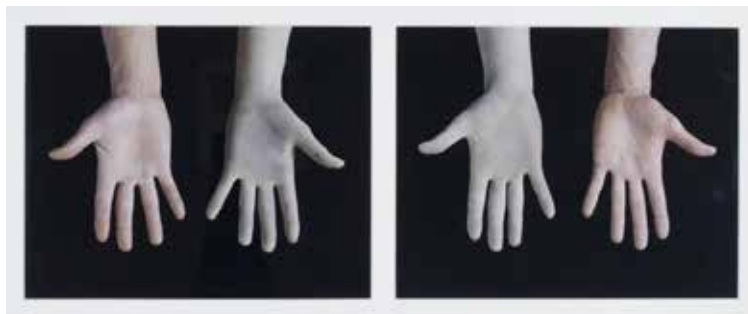


Fig.283. (Inferior). Giuseppe Penone.
Guanti. (Detalle). 1972.



La Piel del espacio que por semejanza, por contacto, ha quedado impregnada de una parte de nosotros dejando una señal que nos recuerda nuestro devenir perecedero y efímero. Por ello, la huella necesita además de la presencia –contacto–, de la ausencia –pérdida–; la ausencia de la Piel que ha permitido devenir huella, aunque una parte de ésta quede en ese proceso. Porque necesitamos alejarnos para ver y tocar esa impronta inscrita por nuestra Piel, que de otra manera taparíamos. En ese momento ya es otro, otra Piel que en acto, primero formó parte de nosotros y que más tarde, tendría el estatuto de lo otro, del mundo, *del ahí*. Así, lo que parecía invisible, aparece y podemos tocarlo y verlo como otro, que no es más que yo mismo, recordándonos que yo soy para mí mismo un afuera. Un espacio de diálogo e imagen dialéctica (*imago*) que nos obligará desde el punto de vista de los artistas que tomaremos a continuación, a tomar en consideración; una fuerte reflexión sobre aquello que llamado huella o impronta nos afecta, transforma y disuelve en nuestra relación con el mundo en su específico e implícito anacronismo⁶⁹⁶. Sin embargo, tendremos en cuenta que aunque esa impronta se conserve en el tiempo, no implica una inalterabilidad. Es decir, como estrategia desde la que encontrar una manera de atrapar aquello que somos, sólo tiene sentido tener en cuenta una imposibilidad de fijeza y unidad, tal y como vimos anteriormente. Por lo que esa impronta debe evidenciar esa misma esencia que nos constituye, desde la que conformar acciones o herramientas específicas ante las que evitar su pronto deterioro y posterior disolución.

⁶⁹⁶ Tomando como referencia los estudios de Didi-Huberman sobre la impronta, tomaremos en cuenta el hecho de que ésta permea todas las temporalidades. Por lo tanto, tal y como Didi-Huberman expone, *hay que jugar, por así decirlo, en las dos tablas del tiempo: es el primer requisito de un pensamiento de la impronta, definible como un punto de vista anacrónico*.

DIDI-HUBERMAN, (2009a). Op. Cit.p.10.

Bisogna dunque giocare, se così si può dire, sui due tavoli del tempo: è la prima esigenza di un pensiero dell'impronta, definibile come un punto di vista anacronistico.

Por otro lado, tal y como veremos, teniendo en cuenta lo anterior trataremos con dos maneras o procesos de búsqueda y realización de las mismas. En primer lugar tomaremos en cuenta aquellas huellas en las que la sangre y una clara intencionalidad catártica son primordiales (4.2.1. *Sangre: vida y muerte anunciadas*), donde es necesaria una muerte simbólica, aquella que no sólo permite renacer, sino que también permite que la impronta como *imago* -representación por semejanza, por contacto-, consiga retener fielmente un momento específico de lo que somos, o más bien, de lo que fuimos. En segundo lugar, (4.2.2. *Transferencias: más allá de la superficie*), tomaremos en cuenta aquellas huellas en las que la intencionalidad principal está relacionada con la capacidad de revelarlas o de hacerlas visibles, ya que como veremos más adelante, es posible conseguir las sólo si tras el rastro (efímero) dejado por contacto existe un propósito de que éste sea conservado. De esta manera, ya no se contempla una catarsis o muerte simbólica, sino una intencionalidad de que esa marca transitoria pueda o no devenir como huella -revelarla para retenerla- en cuyo caso contrario, desaparecería.

Fig.284. Elana Katz.
Color me empty
2010.
Performance. Berlín,
Alemania.



4.2.1 Sangre: vida y muerte anunciadas

Que la sangre es un elemento indispensable para la vida no hace falta decirlo. Contamos con una media de entre 5 y 6 litros de ella, lo que supone un 7% de nuestro peso, cumpliendo numerosas funciones que permiten a nuestro organismo la realización de sus actividades vitales. El torrente sanguíneo con sus ciclos constantes de distribución por todo nuestro cuerpo a través de venas y arterias, permite que nuestro organismo viva. Un reciclaje continuo de la sangre que nos acompaña a lo largo de nuestra existencia. Así, sangre y vida son en este caso, compañeros inseparables. Pero por la misma razón, podríamos hablar de sangre y muerte, en el momento en que esa sangre aparece y se derrama fuera del interior de nuestro cuerpo: ya que sin la existencia mínima de ésta moriríamos. De ahí, que de la misma manera que es entendida en términos generales como un elemento vital y positivo, en los momentos en que puede fluir fuera de nosotros -como podría ser en el parto, la menstruación o a través de una herida-, aparece como elemento negativo y contaminante. Recordemos la performance tan controvertida realizada por Ron Athey, donde tras realizar cortes en la espalda de Divinity Fudge (Darryl Carlton) secó su sangre con toallas de papel mientras eran colgadas por encima de los espectadores.⁶⁹⁷ Toallas de papel improntadas por presión en la espalda de Divinity y que causó una crítica visceral por la suposición⁶⁹⁸ de que la sangre estaba contaminada por VIH y por tanto, susceptible de contaminar a todo aquel que se hallaba allí como espectador.

Precisamente por su ambivalente estima, encontramos que la sangre ha sido un elemento esencial en rituales religiosos y mágicos a lo largo de la historia y a través de todas las culturas, donde su simbología y valor se desplaza entre ambos espacios.⁶⁹⁹ Claro ejemplo de esta doble ambivalencia podemos encontrarla en los mitos griegos con la figura de las Górgonas; aquellas cuya cabeza tenían rodeada de serpientes, con grandes colmillos y alas de oro que les permitían volar, pudiendo convertir a todo aquel que las mirara en piedra. Pero más interesante es aquella sangre que les brotaba de la cabeza tras ocasionarles una herida, ya que dependiendo del lado del que sangraran podía dar la vida o quitarla. Así, la sangre que brotaba del lado izquierdo era un veneno mortal, mientras que la derramada del lado derecho tenía propiedades mágicas con capacidad para dar la vida.⁷⁰⁰

⁶⁹⁷ Nos referimos a la performance *4 Scenes In A Harsh Life (4 Escenas de Una Vida Dura)*, más específicamente a la primera escena llamada *Human Printing Press (La Prensa Humana)*, Artista introducido en 3.1.3. *Enfermedad. Retornando a la vida*.

⁶⁹⁸ Decimos suposición, ya que tal y como expusimos anteriormente (3.1.3. *Enfermedad. Retornando a la vida*), Divinity no era seropositivo.

⁶⁹⁹ Para más información acerca de la simbología de la sangre y su sentido ritual a lo largo de la historia, véase:

MARTÍNEZ ROSSI, (2008). Op. Cit.

⁷⁰⁰ De esta misma peculiaridad se dio el nacimiento de Crisaor y Pegaso, tras derramar sangre por el corte que hizo Perseo en una de ellas.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 2006. Gorgona en pp.217-218 y Pegaso en pp.413-414.

De la misma manera, y hasta finales del siglo XVIII, tal y como ya expusimos anteriormente,⁷⁰¹ la sangre era considerada fundamental en Occidente con la teoría humoral. Así, se entendía que el hombre estaba formado por cuatro humores (líquidos), entre los cuales se encontraba la sangre y cuya pérdida, como sabemos, se relacionaba con la muerte.⁷⁰² Pero incluso desde el espacio de los ritos religiosos cristianos, encontramos numerosas referencias a la sangre de cristo, que de manera general tiene asociado una vez más ambas dimensiones. En las imágenes que acompañan a toda la tradición cristiana, desde los santos y mártires, pasando por el martirio de Jesús en la cruz, la sangre ha sido representada y mostrada como algo natural. Estas imágenes formaban parte del imaginario colectivo y de la tradición, que durante siglos nos ha acompañado en Occidente. Jesús se desangró en la cruz hasta su muerte, pero ésta permitió que la humanidad se salvara, dando lugar a que su sangre se convirtiera en una herramienta para expiar nuestros pecados. Antes de morir, en la última cena estableció el sacramento de la Eucaristía, en la que convirtió el pan y el vino en propio cuerpo y lo dio a comer. De esta manera, la eucaristía quedó como recuerdo, como una manera de recordar y renovar el sacrificio que Jesús haría en la cruz. Así, la sangre, aquella que permite que podamos vivir, es utilizada en la tradición cristiana para recordar que Jesús murió por nosotros. Ritual y tradición que ha llegado hasta nuestros días y que han tomado y toman en cuenta algunos artistas en la realización de su trabajo.

Desde estos parámetros encontramos al artista **Hermann Nitsch** (Viena, 1938), donde el ámbito religioso y la sangre aparecen de manera fundamental; bien de manera colectiva con sus *Orgien Mysterien Theaters* (*Teatros de Orgías y Misterios*) o de manera individual con sus piezas pictóricas de gran formato. Nitsch conoce y juega constantemente con las ideas e iconografía de tradición religiosa y mística, exaltando y cuestionando sus valores. Un cuestionamiento que no podemos olvidar, queda unido al grado de desilusión y rabia subyacente al contexto de los Accionistas, y que será algo que marque decididamente su trabajo. Recordemos que Nitsch había sido espectador de una de las mayores barbaries soportadas por el ser humano; los desastres provocados durante la Segunda Guerra Mundial. En aquellos momentos Nitsch experimentó un conservadurismo extremo que inundaba el clima social, donde el catolicismo se expandía como eje principal; como aquello que mantenía las petrificadas reglas morales a seguir. Por ello, todas sus acciones, como bien expone Pilar Parcerisas:

⁷⁰¹ Para más información, véase: 2.1.3. *La Piel, el tacto y otros sentidos*.

⁷⁰² Sangre, bilis, flema y atrabilis, eran los cuatro humores, a imagen de un universo formado por cuatro elementos esenciales: agua, aire, tierra y fuego.

MOSCOSO, (2011). Op. Cit.p.51.

Para más información, véase: 2.1.3.1.4. *Teoría humoral*.

[...] fueron irreverentes, por mezclar sexo y religión; exhibicionistas, por mostrar en público la intimidad del cuerpo y sus funciones; y blasfemas, por utilizar los arquetipos religiosos y sus símbolos en un sentido contrario a la norma católica, sus acciones tenían a pesar de ello una finalidad curativa y terapéutica, tanto a nivel individual como social. [...] sus intenciones, salir de la representación para conducir el arte a la vida, respondiendo, como decía Schwarzkogler, a "la voluntad de ser libre"⁷⁰³.

En todo su trabajo, reina el ambiente festivo y el exceso, donde la crucifixión/mutilación de un animal, normalmente un cordero y por supuesto, la sangre derramada, forman parte esencial de las mismas. Como parte del contexto del Accionismo Vienés no podemos olvidar que la influencia principal en todos ellos estribaba en la unión de la pintura con la acción, proyectando la agresión y la sexualidad sobre la superficie corporal. Una destrucción que reconstruye y da lugar a algo nuevo, a una redefinición del individuo social, que en las palabras de Nitsch se expresa *como acción del, o en el, origen, volver al (mítico) carácter ritual, colectivo y catártico del arte. Volver al caos, al (mítico) origen a través... de la destrucción*⁷⁰⁴. Catarsis, violencia y sexualidad que aparecen complementadas en aras de una búsqueda de purificación que queda al descubierto de forma explícita en la transgresión. *Maria - Empfängnis - Aktion*⁷⁰⁵ (*María – Concepción – Acción*), fue una de las acciones de Nitsch realizada en 1969 en la que concentra de una manera muy clara las ideas y la predisposición del artista ante su trabajo. Una acción que duró 10 horas en la que los símbolos religiosos cristianos aparecen de manera ritualizada para ser satirizados. 10 horas en las que podemos ver a un Nitsch vestido con casulla junto a un cordero, que como sería propio en cualquier matadero, se mantiene colgado mientras se le corta en canal y desmiembra. Una mujer, atada como si estuviese en la cruz, recibe de aquellos que forman parte de la acción, las entrañas y la sangre del cordero, esparciéndolas y frotándolas sobre ella, confundiéndose en su Piel. Asistimos a la crucifixión simbólica de una mujer, que según el título de la acción entendemos que se trata de la personificación de la Virgen María. Y que además, como bien apunta Piedad Solans:

[Esa personificación se da] *en el trance de concebir, lleva unas medias hasta el muslo que más bien evocan el signo de la prostitución. Prostituta, madre y virgen. El cuerpo del cordero sacrificado, abierto en canal y del que se van extrayendo sangre y vísceras, se dispone frente al sexo de la mujer: genitales contra genitales, ambas son carnes de sacrificio*⁷⁰⁶.

⁷⁰³ PARCERISAS [COM.], Pilar. "Cuerpo y revolución". En: *Accionismo Vienés: Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*. 1ª ed. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de cultura, 2008. (Exposición celebrada en Sevilla (España), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, del 13 de marzo de 2008 al 25 de mayo de 2008). pp. 6-19. 2008. p.15.

⁷⁰⁴ SOLANS, Piedad. *Accionismo Vienés*. 1ª ed. Hondarribia, Guipúzcoa: Nerea, 2000. p.11.

⁷⁰⁵ SOMMER, Irm y SOMMER, Ed. *Maria - Conception - Action - Hermann Nitsch*. [Video]. [en línea] 1969. [Consulta: 25 octubre 2016]. Disponible en: <http://www.ubu.com/film/nitsch_action.html>.

⁷⁰⁶ SOLANS, (2000). Op. Cit.p.79.

Una contaminación que más tarde se convertirá en purificación; una catarsis en la que es necesaria una muerte simbólica que dará lugar a una nueva vida; inmundicia convertida en belleza; elementos que aparecen clara e insistentemente en la liturgia de Nitsch. Una exaltación de los valores cristianos que expuestos de manera tan evidente, sexualizada y violenta, quedan derrumbados para dar paso al contacto, a la percepción y la experiencia, confundiéndose en el ritual una profunda reafirmación de la existencia. Vida y carácter sagrado donde el sacrificio, tal y como expresa Bataille:

[Al ser] una transgresión hecha a propósito, es una acción deliberada cuyo fin es el cambio repentino del ser que es víctima de ella. A ese ser se le da muerte. Antes que se le dé muerte, estaba encerrado en la particularidad individual. [...] Pero, en la muerte, ese ser es llevado de nuevo a la continuidad del ser, a la ausencia de particularidad. Esa acción violenta, que desprovee a la víctima de su carácter limitado y le otorga el carácter de lo ilimitado y de lo infinito pertenecientes a la esfera sagrada, es querida por su consecuencia profunda⁷⁰⁷.

Sangre, vida y muerte quedan solapadas, mostrándonos que algo cruel y destructivo consigue revelarse como éxtasis y vida; todo ello transformado finalmente en diferentes sábanas que tras el ritual terminan contaminadas, manchadas, improntadas de todos aquellos fluidos que se dieron paso activo en toda la acción. Un contacto físico a modo de sudario que recuerda que ese acto ocurrió en un momento y en un tiempo determinado.

Fig.285. Hermann Nitsch. *Maria - Empfängnis - Aktion*. 1969. Acción realizada en el taller de Zimmer, Munich. Alemania. Fotografías realizadas por Ludwig Hoffenreich.



⁷⁰⁷ BATAILLE, (1992). Op. Cit.pp.126-127.

Temporalidad en la acción y catarsis, así como sacrificio, en la línea de Bataille⁷⁰⁸, -vida y muerte, sangre y ritual-, que como en el caso de *Maria - Empfängnis – Aktion* conformarán el eje primordial de todas sus piezas, especialmente de sus *Orgien Mysterien Theaters*. Desde 1957 Nitsch trabajó en los escritos para la realización de su *Teatro de Orgías y Misterios*, llegando a realizar más de 100 acciones de este tipo entre 1962 y 1998. En ellos realizó rituales de influencia tanto cristiana como pagana, que como en el caso anterior mantienen la idea del cordero sacrificado; elemento que se comparte junto con su sangre a modo festivo determinando finalmente un sacrificio. Exaltación y contacto, nuevas percepciones a través de todos los sentidos que determinan un renacimiento, permitiendo estar más vivo. Una violencia y un sacrificio que Nitsch recoge de manera particular indagando en los orígenes, porque, siguiendo a Bataille:

*Lo que la violencia exterior del sacrificio revelaba era la violencia interior del ser tal como se discernía a la luz del derramamiento de la sangre y del surgimiento de los órganos. Esa sangre, esos órganos llenos de vida, no eran lo que la anatomía ve en ellos; sólo una experiencia interior, no la ciencia, podría restituir el sentimiento de los antiguos*⁷⁰⁹.

Sangre que se desprende del cordero; animal que funciona simbólicamente como un cuerpo vivo tomando el lugar del humano y una sangre que conforma aquellos registros y marcas que sobre sábanas blancas aparecen como improntas, cuyos movimientos gestuales delimitan y complementan toda la acción. Contactos gestuales y abstractos que quedan como huellas de aquello ya pasado, que nos recuerdan la exaltación de la vida, de las Piel que entraron en contacto con ella y que ahora, en la distancia, se ofrecen como clara percepción de aquello que fue. Cómo él mismo explica:

*Mi pintura de acción es la gramática visual del Teatro de Orgías y Misterios sobre el lienzo. Pintura gestual extática, que requiriendo un proceso dramático, es el origen de la acción. El proceso de pintar se desprende del lienzo y nos conduce a la acción real. La sangre es utilizada en lugar del color. No hay escenario. El teatro está en todas partes*⁷¹⁰.

Un lienzo en el que se concentra toda una parafernalia y que incluso en algunas ocasiones ha llegado a durar 6 días, como en el caso de 1998. Acción que tuvo lugar en su castillo Prinzendorf ubicado en Austria, y que compró

⁷⁰⁸ Tal y como expresa Bataille, [...] *la parte femenina del erotismo aparecía como la víctima, y la masculina, como el sacrificador; y, en el curso de la consumación, uno y otro se pierden en la continuidad establecida por un primer acto de destrucción.*

BATAILLE, (1997). Op. Cit.p.27.

⁷⁰⁹ BATAILLE, (1992). Op. Cit.pp.127-128.

⁷¹⁰ NITSCH, Hermann. *Looking at the exhibition and the installations* [en línea] Hermann Nitsch. 2002. [Consulta: 25 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.nitsch.org/index-en.html>>. *My action painting is the visual grammar of the o.m. theatre on canvas. Gestural ecstatic painting, requiring a dramatic process, is the origin of the action. The process of painting detaches itself from the canvas and leads us to the real action. Blood is used instead of colour. There is no stage. The theatre is everywhere.*

específicamente en 1971 para estos fines. Piezas físicas en las que se yuxtaponen los movimientos de las acciones en las que el animal es sacrificado, mutilado, y cuya sangre y vísceras son utilizadas como parte de la acción al ser pisoteadas, extendidas y manoseadas. *Sin crueldad no hay fiesta*, decía Nietzsche, *así lo enseña la más antigua, la más larga historia del hombre*⁷¹¹, y encaja perfectamente con las ideas de Nitsch, donde se bebe y se come, se baila, se ríe, se canta. Un festín permanente de la vida; *porque la vida de la carne en la sangre está*⁷¹². Un festival que indaga en los orígenes, en la tragedia, en los mitos, acercándose de manera intensa a los *misterios* de Dionisos, al culto del dios griego de manera colectiva⁷¹³. Qué mejor lugar que su castillo con viñedos para realizar este tipo de rituales. Un dios del vino y del delirio místico que como antaño, es festejado con procesiones en un acto de comunión donde se bebe vino, se come carne y se manipula la sangre del animal sacrificado con un carácter absolutamente orgiástico, a través del cual, tal y como Nitsch expone, *Se celebra el hecho de que nosotros existamos. Una experiencia en la que nos identificamos con el cosmos entero, con la totalidad de lo existente*⁷¹⁴. Una experiencia que es colectiva y deviene en salvación universal, de la misma manera que Jesús en la cruz salvó a la humanidad. Porque como en el caso de 1998, tal y como el propio Nitsch afirmó en una de sus entrevistas:

*Después de seis días y noches comiendo, bebiendo y participando en las acciones se llega a un nivel mental y psíquico provocado por la intensificación de los sentidos, en el que se experimenta un estado extático que sólo la experiencia artística puede ofrecer*⁷¹⁵.

Al fin y al cabo, para Nitsch, al igual que para el resto de Accionistas Vieneses, en el arte confluían la vida, la muerte, la destrucción y la sexualidad, todo ello como un collage de sensaciones que en el caso de Nitsch, a modo de ritual litúrgico se despliega en una muestra/registro de lo acontecido propia de las acciones, movimientos, señales, trazas y contacto entre Piel, sangre y fluidos varios, que resultaban en una impronta colectiva, en la evidencia física del sacrificio. Impronta como juego, como exceso:

⁷¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral. (Tratados I y II)*. 1ª ed. Valencia: Universitat de València, 1995. p.67.

⁷¹² Levítico 17:11

⁷¹³ Un sacrificio que opera de forma colectiva y que, tal y como exponía Bataille, *no solamente hay desnudamiento, sino que además se da muerte a la víctima (y, si el objeto del sacrificio no es un ser vivo, de alguna manera se lo destruye). La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela*.

BATAILLE, (1997). Op. Cit. p.30.

⁷¹⁴ HEGYI, Lóránd y JARDÍ, Pia. "Entrevista con Hermann Nitsch. Teatro de orgías y misterios". *Lápiz*. vol. 138, no. Año XVI, pp. 30-39. 1997. p.30.

⁷¹⁵ Ibid.p.39.

[...] la acción de juego dentro de mi teatro se expresa en un espectáculo abierto del acto de pintar. Mi pintura de acción es la gramática visual de mi teatro de acción sobre una superficie pictórica⁷¹⁶.

Fig.286. Hermann Nitsch. *Orgien Mysterien Theater*. 1998. Castillo de Prinzendorf, Austria.



Blasfemia directa y huella de sangre/vida/muerte; un registro material de la mezcla de fluidos, materiales y de Piel. Así, *a través de las acciones conseguiré estar física y psíquicamente excitado y alcanzar la experiencia del primordial exceso. Vierto, disperso, riego la superficie con sangre y me revuelco en la pintura*⁷¹⁷.

Las superficies blancas e impolutas que aparecen en sus acciones, finalmente terminan por ser un conglomerado de improntas y mezclas entre la sangre, los fluidos, el movimiento y la Piel de los actores, de aquellos que confluyen y participan en las acciones. Una tela que da cuenta de aquello que sucedió, y con aquello con lo que entró en contacto. Incluso, fuera de su *Orgien Mysterien Theater*, su pintura gestual, necesita del movimiento corporal, del contacto de la pintura o la sangre, según el caso, para comportar finalmente las piezas de gran tamaño, en las que podemos observar como existe la fuerza y la huella directa del propio Nitsch en la concepción de las mismas. Como él mismo expresa:

*Cuando pinto, trabajo siempre con las dos manos sin utilizar pincel. Vierto el material directamente sobre el lienzo, me gusta sentir la consistencia de la materia. Es el mismo movimiento que cuando en las performances se mezclan las tripas de los animales. [...] Cuando utilizo sangre, la vierto en la superficie del cuadro y la mezclo con los pigmentos, no veo en ello un efecto pictórico sino una entidad real que tiene consistencia física, color, olor...*⁷¹⁸

⁷¹⁶ NITSCH, Hermann. *Action painting* [en línea] Hermann Nitsch. 2000. [Consulta: 25 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.nitsch.org/index-en.html>>.

[...] *the play action within my theatre expressing itself in an open show of the painting act. My action painting is the visual grammar of my action theatre on a pictorial surface*

⁷¹⁷ SOLANS, (2000). Op. Cit.p.116.

⁷¹⁸ HEGYI y JARDÍ, (1997). Op. Cit.p.37.

Porque ya no es una representación, sino una parte de su Piel que por contacto permanece. Un conglomerado de experiencias que dan lugar a una desestabilización no sólo en su relación con la religión, sus iconos o símbolos, sino haciendo frente a esas ideas normalizadas que lo llenan todo. Sólo que en este caso Nitsch cambia el espacio y lo vacía para llenarlo de blasfemia, de exceso, de sexualidad, de vida y de muerte.



Fig.287. Hermann Nitsch. 37. *malaktion*.1995. Centro de Arte de Mürzzuschlag, Austria.

Así, lo que más nos interesa de Nitsch para la empresa que estamos tratando, es la idea de lo temporal y el gesto; el movimiento y la acción acontecida en la realización de sus piezas. Unas piezas, que como impronta, dejan constancia no sólo de la presencia de esa Piel que estuvo en contacto con la superficie del lienzo, sino que lo hizo en un tiempo y de una manera determinada. Pero también, impronta con sangre, que simboliza, como ya hemos comentado, no sólo vida y muerte, sino también la experiencia de la liturgia donde el sacrificio y el erotismo que nos ofrecen las acciones de Nitsch, siguiendo de nuevo a Bataille, *permiten acceder al secreto del ser a través de la violencia*⁷¹⁹.

Algo que por otro lado, tiene mucho que ver con la obra de la artista cubana **Ana Mendieta**⁷²⁰ (La Habana, 1948 - Nueva York, 1985), donde ese gesto temporal y el uso de la sangre que muestra Nitsch, también quedan presentes en la obra de la artista cubana. En su utilización como herramienta mágica y religiosa relacionada con sus raíces cubanas y místicas católicas⁷²¹, Mendieta nos ofrece una serie de obras y

⁷¹⁹ BATAILLE, (1992). Op. Cit.p.127.

⁷²⁰ Artista tratada anteriormente en esta investigación. Para más información, véase: 4.1.1.

Deformación.

⁷²¹ A través de toda su práctica podemos encontrar claros vínculos entre su Piel y aquellas prácticas sincréticas que basadas en la mezcla de elementos populares y propias de la santería de La Habana, se relacionan con rituales del África Occidental (yoruba) y el catolicismo de origen español.

MERZ [COM.], Beatrice y GAMBANI [COM.], Olga. *Ana Mendieta. She Got Love. 30 de enero - 05 mayo 2013. Dossier de exposición 2013*. [Consulta: 25 octubre 2016]. Disponible en: <http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/12/giornale_ana_mendieta_definitivo.pdf>. p.6.

acciones donde el ritual vuelve a aparecer y donde la sangre es aquello que simboliza una vez más, una muerte que da lugar a la vida; violencia y catarsis.

Si en el caso de Nitsch, toda su obra tiene una relación directa con su contexto personal; aquella violencia y censura vivida en Viena tras los desastres de la Segunda Guerra mundial, en el caso de Mendieta, toda su realización artística también queda marcada indudablemente por su experiencia e historia propias. Mendieta nació en La Habana en una familia de clase media, donde la política y la religión católica eran fundamentales. Con casi 13 años, en el año 1961, ella y su hermana fueron enviadas a Estados Unidos, sin sus padres ni otros familiares.⁷²² Tras el paso por numerosas casas de acogida y orfanatos logró estudiar arte en la Universidad de Iowa, licenciándose en 1972. No sólo las experiencias fuera de su ciudad natal -así como la soledad y la lejanía de sus familiares-, fue algo que dejó una clara marca en Mendieta, sino que además tuvo que convivir y relacionarse en el interior de una sociedad con fuertes tintes machistas y xenófobos al tiempo que se fraguaban y expandían numerosas luchas y movimientos feministas. Ante lo que, por otro lado, ella se sentía excluida, ya que entendía que este tipo de movimientos integraban exclusivamente a la mujer blanca de clase media, a la que ella no pertenecía.⁷²³ Historia y experiencia personal que le llevaría a la voluntad de ser siempre otro, de estar en los límites sociales dejando que su trabajo se mantuviera en una constante relación de *extimidad*⁷²⁴ así como experimental, en cuanto a la búsqueda de sí misma y de sus raíces. Entendiendo que todo ello formaba parte de una ahora cíclico que indefectiblemente constituía en sí mismo la desaparición, el renacimiento y la muerte en la cual interrelaciona su Piel con una temporalidad extrema. Si bien las obras que nos interesan de Mendieta para su análisis ofrecen una pervivencia a lo largo del tiempo, bien es cierto que muchas otras tienen implícitas en sí mismas un componente muy fuerte de lo efímero y lo inestable. Por ello, lo esencial de su trabajo no estribaba, en términos generales, en una supervivencia de su impronta y por lo tanto de sí misma (aunque así ha sido), sino de obtener con ello la capacidad de cambio y disolución a lo largo de un tiempo determinado para hacerlo propio, de su historia y de sus relaciones, de sí misma.

⁷²² Ana y su hermana fueron parte de la operación Peter Pan, por la que entre 14.000 y 25.000 niños de entre 5 y 17 años fueron trasladados a Estados Unidos bajo la tutela de organizaciones religiosas.

Para más información, véase:

MENDIETA, Raquelín y MOURE [COM.], Gloria. "Memorias de la infancia: religión, política, arte". En: *Ana Mendieta*. 1ª ed. Barcelona: Centro Galego de Arte contemporánea / Polígrafa, 1996. (Exposición realizada en Santiago de Compostela (España), Centro Galego de Arte Contemporáneo, del 23 de julio de 1996 al 13 de octubre de 1996). pp. 223-228. 1996. p.228.

⁷²³ Como ella misma expuso en la galería AIR de Nueva York: *Durante la década de 1960, las mujeres de Estados Unidos se politizaron y se unieron en el movimiento feminista con la intención de acabar con la dominación y la explotación de la cultura del hombre blanco, pero se olvidaron de nosotras. El feminismo americano, tal y como está, es básicamente un movimiento de clase media blanca. Como mujeres no-blancas nuestras luchas son en dos frentes. Esta exposición no señala necesariamente la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha querido incluirnos, sino que indica una voluntad personal de continuar siendo "otro".*

SABBATINO, Mary. "Ana Mendieta; serie Siluetas: orígenes e influencias. (1996)". En: *Ana Mendieta*. 1ª ed. Hondarribia, Guipúzcoa: Nerea, 2002. pp. 94-101. 2002. p.100.

⁷²⁴ Recordemos que, tal y como expusimos anteriormente, el término se refiere a *lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior. [...] El término extimidad se construye sobre intimidad. No es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo [...]*.

MILLER, (2010). Op. Cit.pp.13-14.

El uso de la sangre, tan importante en las piezas de Mendieta, queda conectada directamente con las creencias e ideales, podríamos hablar místicas o primitivas, en relación a su manera de entender el mundo y en consecuencia, a su manera de proceder artística: *No creo que se pueda separar la muerte de la vida. Todo mi trabajo se basa en estas dos cosas – sobre eros y muerte y vida*⁷²⁵. Experiencias al fin y al cabo, que como en el caso de Nitsch, están en contacto con la búsqueda del origen, como una vuelta al espacio original, recordemos; *volver al (mítico) carácter ritual, colectivo y catártico del arte. Volver al caos, al (mítico) origen a través... de la destrucción*⁷²⁶, que podría ser completado con aquello que explicó Mendieta en 1983:

*Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen*⁷²⁷.

Una búsqueda que lleva a cabo de una manera especial y a nuestro entender mucho más etérea o espiritual que Nitsch, aunque no por ello, menos violenta. Especialmente, porque su trabajo se desarrolla sin espectadores, o actores,⁷²⁸ y aunque deviene en narrativas universales o sociales, siempre parte de su propia historia personal, sus experiencias y su relación espacio-temporal con el mundo que le rodea.

Así, aunque su primer trabajo en el que utilizó la sangre fue realizado en 1972; *Death of Chicken (Muerte del Pollo)*, performance en la que desnuda llevaba a cabo el sacrificio de un pollo, será las que realizó en 1974, las que traigamos a valorar aquí, principalmente la idea de impronta/sudario. Ya en 1973 en uno de sus viajes a México, realizó una de las acciones que más tarde será evocada y llevada a una realización más clara. La acción, *Mutilated Body on Landscape (Cuerpo mutilado en el Paisaje)*, consistió en tumbarse sobre el parapeto del Hotel Principal de Oaxaca cubierta con una sábana blanca, con un corazón de animal sobre ésta a la altura del vientre cuya sangre quedó improntada sobre la sábana, la Piel y el suelo.⁷²⁹

⁷²⁵ MONTANO, Linda M. "Ritual/death. Ana Mendieta". En: *Performance artists talking in the eighties. Sex, food, money/fame, ritual/death*. 1ª ed. California: University of California Press, 2000. pp. 394-399. 2000. p.396.

I don't think that you can separate death and life. All of my work is about those two things-it's about eros and death and life.

⁷²⁶ SOLANS, (2000). Op. Cit.p.11.

⁷²⁷ MOURE [COM.], (1996). Op. Cit.p. 216.

⁷²⁸ La mayor parte de sus obras fueron realizadas de manera exclusiva por ella misma, sin ayuda de nadie más y sin espectadores, salvo en contadas ocasiones. Tal es el caso de 1972 con *Dead of Chicken, (Muerte de un pollo)*, en la que se sirvió de ayudantes para la grabación de la misma en Super8, o en la performance *Feathers on a woman (Plumas en una mujer)*, del mismo año, en la que cubría la Piel de una chica con plumas de ave.

⁷²⁹ Más tarde como complemento de esta acción, colocó diferentes corazones de animal sobre diferentes superficies; una plataforma de piedra, un árbol espinoso en el nicho de un monasterio, en un nicho de agua y finalmente en una rama de árbol.

Fig.288. Ana Mendieta. *Mutilated Body on Landscape*.1973. Oaxaca, México.



Como explica Charles Marewether, será más tarde y también en México, ya en 1974, que Mendieta siguió con este tipo de acciones:

(I) Una serie de puestas en escena de una figura cubierta con una sábana blanca que estaba de pie en un nicho [...] (II) una sábana blanca en la que ella había grabado su propia silueta con sangre y pintura, que luego era puesta en alto como si quisiera hacer visible el acto de sacrificio; (III) su impronta como silueta sobre el suelo llena de sangre/pintura roja que se va extendiendo lentamente [...] (IV) una silueta hecha con un líquido rojo vertido sobre el suelo en una tumba abierta⁷³⁰.

Más adelante, como conjunción final de todas estas acciones, realizó una acción en el estudio de Hans Breder, ya de vuelta en Iowa pocos meses después,⁷³¹ en la que cubierta de sangre y pintura roja y tendida en el suelo, primero improntó su Piel sobre una sábana negra y más adelante sobre una blanca, dejando el registro de su contacto sobre ellas. *Body Prints (Impresiones Corporales)*, es el nombre de esta acción, en la que de alguna manera concentra todas las experiencias e ideas que unos meses antes había realizado en México.

Para más información, véase:

MEREWETHER, Charles y MOURE [COM.], Gloria. "De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta". En: *Ana Mendieta*. 1ª ed. Barcelona: Centro Galego de Arte Contemporánea / Polígrafa, 1996. (Exposición realizada en Santiago de compostela (España), Centro Galego de Arte Contemporáneo, del 23 de julio de 1996 al 13 de octubre de 1996). pp. 83-131. 1996. p.99.

⁷³⁰ Ibid. p.106.

⁷³¹ La acción fue realizada en el estudio de Breder en la Universidad de Iowa. Compañero y pareja sentimental en aquellos momentos.



Fig.289. Ana Mendieta. *Body Prints*.1974. Estudio de Hans Breder. Universidad de Iowa, Estados Unidos.



A través del contacto y de la sangre, Mendieta completa un proceso catártico en el que tras su muerte simbólica obtiene un renacimiento, quedando esas sábanas improntadas como expresión fiel de ese tránsito. Sangre, sacrificio, vida y muerte, conviven en una exposición sorprendente de renacimiento, porque si como veníamos exponiendo a propósito de Nitsch, en sus prácticas se buscaba la exaltación de la experiencia, nuevas percepciones y sensaciones a través de todos los sentidos en búsqueda de un contacto e identificación con todo lo existente, Mendieta, en la misma línea, utilizará sus prácticas relacionadas con el sudario y la impronta como una manera de existencia y por lo tanto de experiencia. Ella misma ante el mundo que le rodea, permitiendo una muerte simbólica que le lleve a un nuevo nacimiento. Una nueva Mendieta que será otra, porque su objetivo era permanecer en los límites, en el intersticio, con una voluntad propia de ser siempre otro. Y ese otro es ella misma a través de la huella, que una vez fuera de contacto aparece como observadora de su propia identidad completada pero huida. Una muerte previa que le asegure una conformación visible, una muerte previa en la que elige desaparecer, para ser otro.

Y aunque estas obras fueron realizadas en 1974, más tarde retomará de nuevo estas experiencias y volverá a trabajar con la misma idea de sangre/impronta/sudario en sus *Siluetas Series, Untitled (Series Silueta, Sin Título)*, en 1976 en México, evocando más claramente, si cabe, que el derramamiento de sangre y su impronta en una sábana, soporta y expone una clara liberación y resurgimiento tras el sacrificio. Especialmente en el momento en que esta sábana/sudario queda expuesta y enmarcada como si de un altar religioso se tratara, a la vista de todos. Propuestas y puestas en escena que recuerdan indiscutiblemente desde el ámbito artístico a las *Antropometrias* de Yves Klein realizadas en los años 60, pero sobre y ante todo, por su carácter espiritual, religioso y ritual, a La Sábana Santa y La Verónica: Improntas/huellas paradigmáticas de la sociedad occidental.

Fig.290. Ana Mendieta. *Siluetas Series. Untitled*. 1976. Basílica de Culiapán de Guerrero, México.



Como si de Cristo se tratara, Mendieta se presenta a sí misma como parte de un sacrificio que le permite encontrar una autenticidad y unicidad como sujeto. Una impronta que como imagen y contacto de la Piel, emerge mágica. Porque hablar de impronta es hablar de magia, como bien expuso Didi-Huberman, ya que en su presencia y a distancia parece que nos toca; como metonimia del sujeto permite el encuentro y el contacto visual ante esa Piel que ha contactado y ya no está; bien sea la de Cristo, bien en este caso, Mendieta, Nitsch, o incluso como recordaremos, las sábanas (Santos sudarios⁷³²) de Orlan. Aun cuando no somos capaces de evidenciar en La Sábana Santa aquellas formas que hubiesen correspondido a la Piel y la figura de Cristo, son reconocidas a través de las reproducciones fotográficas. Entendemos y vemos en la distancia que esas marcas de sangre y sudor han sido contactadas por la Piel de Cristo. Elemento visual y táctil, en cercanía y lejanía que converge en una sola imagen/impronta, divina. Como exponía Didi-huberman: [...] *el poder de la*

⁷³² Los *Saint Suares* (Santos sudarios) de Orlan, son aquellas sábanas que han quedado improntadas con sangre y sudor de la artista tras el contacto con su Piel en las operaciones a las que se ha sometido.

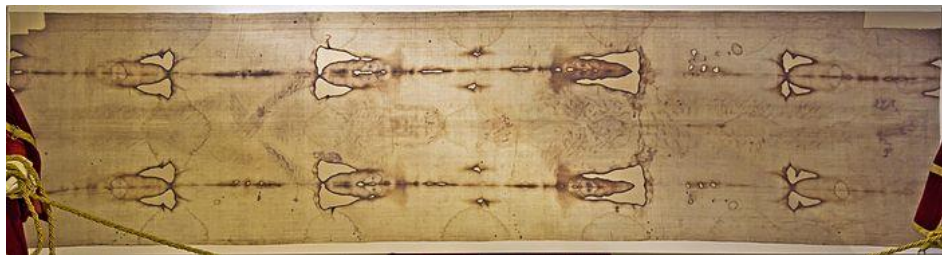
Para más información, véase:

ORLAN. *Holy Schroud - Saint Suaire* [en línea] Orlan. 1993a. [Consulta: 26 octubre 2016].

Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/mixed-media/>>.

*impronta está en el vínculo entre lo cercano y lo lejano. Este vínculo tiene un nombre: es el aura*⁷³³. Un aura que en el caso de Mendieta también existe, porque su Piel improntada, además de ser con su sangre, opera como elemento universal en el que la mirada hacia él queda conectada con su presencia, como si todavía estuviera ahí. Su Piel ya no está, sólo un fragmento que reside tras el contacto, pero su impronta, como parte de ella misma, supone una extensión visual y táctil en el tiempo. Un origen, un original que no puede sufrir reproductibilidad porque es único, porque era único en el momento de ese contacto. El propio acto de contacto, el hecho de conformarse a través y por una presión táctil es, tal y como expone Didi-Huberman, *una garantía de originalidad, de autenticidad y de poder*⁷³⁴, que mantiene el yo en el momento en que simbólica y físicamente dejó patente esa presencia; única presencia y ausencia visual.

Fig.291. Imagen del Sudario de Turín.



Así, en su cualidad dialéctica de cercanía/lejanía, necesita de su exposición en la distancia:

*Es la condición fundamental de su visibilidad. ¿Pero que le sucede cuando aquello que se ve, aunque sea a distancia parece tocarte por medio de un contacto sobrecogedor, cuando la manera de ver es una suerte de tacto, cuando ver es un contacto a distancia? [...] (Entonces) la mirada es arrastrada, absorbida por un movimiento inmóvil y un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen*⁷³⁵.

⁷³³ DIDI-HUBERMAN, (2009a). Op. Cit. p.71.

[...] *il potere dell'impronta si esprime sempre come legame sottile tra un vicino e un lontano. Questo legame ha un nome: è l'aura.*

⁷³⁴ Ibid.pp.67-68.

Ecco forse ciò che Walter Benjamin non è stato in grado di cogliere nel suo celebre testo sulla riproducibilità delle immagini: ossia che l'elemento del contatto rimane una garanzia di unicità, di autenticità e di potere - dunque di aura - al di là della sua stessa riproduzione.

Eso es quizá lo que Walter Benjamin no ha sido capaz de captar en su famoso texto sobre la reproducibilidad de imágenes: que el elemento de contacto es una garantía de originalidad, de autenticidad y de poder - por lo tanto el aura – está más allá de su propia reproducción.

⁷³⁵ Texto de Maurice Blanchot citado por Georges Didi-Huberman.

DIDI-HUBERMAN, (2013). Op. Cit.p.297.

Un contacto a distancia y una pasión de la imagen que nos propone la mexicana **Teresa Margolles** (Culiacán, 1974), y el grupo SEMEFO⁷³⁶, utilizando el elemento impronta/sudario en este caso sin carga ritual o religiosa, como en los casos anteriores, y que les servirán como vía para evidenciar sin reservas la violencia y la muerte, ya no simbólica sino física, tan arraigada en la sociedad contemporánea, más específicamente en la ciudad de México. Acercando y evidenciando a través de la imagen, como bien expone José Luis Barrios, *el estatuto de violencia de la sociedad contemporánea, [...] en la apropiación de la violencia como un imaginario cotidiano de nuestras vidas*⁷³⁷. Imágenes que nos obligan a mirar de cerca y de lejos; una mirada táctil que nos engulle y posiciona ante la desaparición del cadáver, pero también ante su clara evidencia, donde no sólo podemos reconocer y reafirmar la propia violencia, sino el espacio de la vida en la propia muerte, porque aunque su trabajo gira en torno al cadáver, sería más propio decir que gira en torno a la vida de éste⁷³⁸. De ahí, la realización de la instalación *Dermis* en 1996⁷³⁹, la cual constaba de ocho sábanas procedentes de los hospitales públicos de México utilizadas para cubrir los cadáveres -desconocidos, sin identificar y no reclamados- con los que Margolles tiene que trabajar a diario. Sábanas que quedan impregnadas de la sangre de estos cuerpos asesinados violentamente, dejando su impronta en ellas. Sudarios en los que la Piel y sus fluidos quedan registrados, expuestos ante la invisibilidad propia de un cadáver no reclamado. Y que de la misma manera nos ofrecen con *Lienzo/Sudario*, realizado entre 1999 y el año 2000 como extensión del proyecto *Dermis*, donde se utilizó la misma tela/manta que se emplea para almacenar a los cadáveres en la morgue, sólo que en este caso fue usada para envolver nueve cadáveres al mismo tiempo durante diez meses. El resultado, la impronta de la descomposición junto con la sangre y los productos químicos que se utilizan para impregnar la tela y evitar que surjan olores. Una vida del cadáver que deja patente aquello que sólo puede ser atrapado con total justicia –*imago*–.

⁷³⁶ Siglas del Servicio Médico Forense mexicano. Grupo establecido en 1990 del que formaban parte Teresa Margolles, Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis García Zavaleta y Carlos López Orozco. El grupo se disolvió en 1998. En algunos momentos específicos también formaron parte del mismo, Alejandro Montoya, Mónica Salcido, Juan Manuel Pernas, Antonio Macedo, Víctor Macías, Víctor Basurto y Arturo López.

SÁNCHEZ, Osvaldo. "SEMEFO: la vida del cadáver". *Revista de Occidente*. vol. 201, pp. 131-139. 1998. p.133.

⁷³⁷ BARRIOS, José Luis. "SEMEFO, una lírica de la descomposición". *Fractal*. [en línea] vol. 36, no. Año IX. 2005. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.mxfractal.org/F36Barrios.html>>.

⁷³⁸ Las características específicas del trabajo de Teresa Margolles y SEMEFO, especialmente con el uso directo de restos humanos, fue posible porque Teresa Margolles trabajaba como técnica forense en la morgue de México, y por tanto, tenía acceso directo al material orgánico y a los cadáveres de la misma.

⁷³⁹ La instalación *Dermis* fue exhibida por primera vez en el año 1996 en el espacio La Panadería de la Ciudad de México. Más tarde, en 1997, la exposición se pudo ver en diferentes espacios españoles, como la galería madrileña El Ojo Atómico, la galería NASA en Santiago de Compostela o el Instituto de las Artes Las Vegas en Asturias. Además de las ocho sábanas/sudarios la exposición se completaba con tatuajes recuperados de muchos de los fallecidos, así como fotografías de los cadáveres después de la autopsia.

Para más información, véase:

DAVID, Mariana. *SEMEFO. 1990-1999. De la morgue al museo*. 1ª ed. México: Universidad Autónoma Metropolitana / el Palacio Negro / La Colección Jumex / Fonca-Conaculta, 2011. p.142.

SEMEFO. 1997. *Dermis*. Reportaje TVE. Asturias, España. [Vídeo]. [en línea] . [en línea] 1997. [Consulta: 26 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/2229107>>.

Fig.292. (Superior). SEMEFO. *Dermis*. 1996. Instalación en el espacio La Panadería, Ciudad de México.

Fig.293. (Inferior). *Dermis*. 1997. Instalación en la galería madrileña El Ojo Atómico.



Fig.294. Teresa Margolles. *Lienzo/Sudario*. 1999-2000. 950 x 170 cm. Imágenes de la instalación en la exposición *Teresa Margolles*, llevada a cabo en Kunsthalle Wien, Viena, desde el 21 de marzo al 4 de mayo de 2003.

Así, de lo que hablamos finalmente es de una impronta, pero sobre todo de una imagen, *imago*; esa manera en que se aparece, se desvela. Una visibilidad táctil, un desvelamiento, que aparece aún más claro, en el momento en que como en La Sábana Santa se trata del reconocimiento del rostro de Cristo: unicidad del sujeto. Impronta y semejanza, siguiendo a Didi-Huberman, de *aquel que ya no es*⁷⁴⁰.

⁷⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, (2013). Op. Cit.p.299.

Fig.295. Detalle del Sudario de Turín.



Imago y muerte, por lo tanto, porque si algo se puede calificar de *Imago*, es claramente su relación con la muerte. Impronta, vestigio, de aquel que ya ha desaparecido: la *imago* funeraria romana, de la que nos hablaba Plinio El Viejo, anterior a toda categoría artística.⁷⁴¹ Improntas de cera a las que, realizadas como parte de los ritos funerarios, tenían derecho los aristócratas romanos para más tarde ser colocadas en sus atrios junto con otras *imagines* pertenecientes al amplio árbol genealógico. Como bien explica Plinio:

[...] en los atrios se exponía un tipo de efigie, destinadas a ser contempladas: pero no estatuas, ni de bronce ni de mármol, hechas por artistas extranjeros (*non signa externorum artificum*) sino máscaras moldeadas en cera (*expressi cera vultus*) colocadas cada una en un nicho: había, pues, imágenes (*imagines*) para acompañar a los grupos familiares y siempre, cuando moría alguien, estaba presente la multitud de sus parientes desaparecidos; y las ramas del árbol genealógico, con sus ramificaciones lineales, se propagaban en todas direcciones hasta esas imágenes pintadas (*imagines picta*)⁷⁴².

⁷⁴¹ En relación a la *Historia Natural*, al comienzo del libro XXXV y antes de plantear el origen de la historia del arte, Plinio el Viejo especifica que los inicios, el origen del arte, es romano en su clara relación con la *imago*, fuera de lo toda categoría artística. Tal y como expresa Didi-huberman acerca del texto de Plinio: *Por un lado, debemos convenir que la "pintura", la pictura, es aquí nombrada antes que la historia de la pintura, es decir, antes de toda presuposición de géneros artísticos, e incluso antes de toda noción de "cuadro". La "pintura" no es aquí más que una digna materia colorante con la cual los objetos de cera hechos en molde sobre los rostros de los "ancestros" –los romanos de la República- debían ser preparados a fin de conseguir una "semejanza extrema" [...] la "imagen", la imago, es aquí nombrada antes que la historia del retrato, es decir, antes de toda presunción del carácter artístico de la representación visual.*

DIDI-HUBERMAN, Georges. "La imagen-matriz". En: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 1ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006b. pp. 83-118. 2006. p.93.

⁷⁴² Ibid. pp.92-93.

Fig.296. (Izquierda). Molde negativo de máscara fúnebre en yeso, proveniente de El Jem, época romana imperial. Museo Nacional del Bardo, Túnez.

Fig.297. (Derecha). Máscara fúnebre de un niño, época romana republicana. Museo del Vaticano, Roma. Italia.



Molde realizado sobre el rostro del difunto que aseguraba su existencia terrenal tras el fallecimiento, porque ésta no era una copia o bella imagen del cadáver, sino una parte de él, parte de su referente. Así, la *imago*, tal y como expresa Florence Dupont, no es *ni la mascarilla de cera ni la cera de la mascarilla, sino [...] la forma* (por contacto) *que adquiere esta cera tras haber sido despegada del cadáver*⁷⁴³, aquello que tras la desaparición, aparece. De la misma manera que en el caso del rostro de la Sábana Santa o como en los artistas anteriores, ésta aparece en el momento en que ya no existe esa presencia, su contacto. Una semejanza de la misma naturaleza que aquella de las *imágenes* romanas y de las improntas tratadas anteriormente, *donde desaparecer (dispersarse como vida)*, tal y como apunta Didi-Huberman, *equivale a semejar (solidificarse como imagen)*⁷⁴⁴.

Improntas que nos recuerdan un contacto; semejanza, violencia y muerte, un dispersarse para solidificarse que Teresa Margolles y el grupo SEMEFO, nos presentan de nuevo con *Catafalco*⁷⁴⁵. Piezas que son el molde realizado a cadáveres de la morgue tras haberles efectuado la autopsia, en los que existe materia orgánica de éste (fluidos, cabello y Piel) adherida al propio material, en este caso yeso. Si bien las piezas son percibidas en un primer momento de manera neutra, desvelan y exponen una violencia y dureza desmedida. Como Margolles comenta:

*Muchos creyeron que la obra era el positivo de la impronta del cuerpo sobre el soporte de yeso, pero no, la obra eran los restos de la vida del cadáver que reposaban casi imperceptibles sobre ese soporte. Todas las secreciones estaban ahí*⁷⁴⁶.

El juego de la presencia/ausencia, se ve aumentado no sólo por la impronta de un cadáver físico, sino por el hecho de saber que parte de él, parte de su Piel y sus fluidos, han quedado impregnados y adheridos al soporte/molde que se presenta como pieza. Sin embargo, bajo la apariencia fatalista, el trabajo de Margolles y

⁷⁴³ DUPONT, Florence. "El otro cuerpo del emperador-dios". En: FEHER, Michel, NADDAFF, Ramona y TAZI, Nadia (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. 1ª ed. Madrid: Taurus, 1992. vol. 3, pp. 396-419. 1992. p.414.

⁷⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, (2013). Op. Cit.p.308.

⁷⁴⁵ El término se refiere al soporte o plataforma elevada en la que se coloca el cadáver (bien en un ataúd o directamente sobre la superficie específica elevada) para ser visible durante la ceremonia antes de ser enterrado.

⁷⁴⁶ DAVID, (2011). Op. Cit. p.146.

SEMEFO supone resignificar un nuevo espacio positivo con su trabajo, articulándolo de manera vital, con una clara conexión a la vida; la del propio cadáver.

Fig.298. (Superior). Teresa Margolles. SEMEFO. *Catafalco*. 1997.

Fig.299. (Inferior). Teresa Margolles. *Catafalco*. 2005.



Imagen solidificada, muerte, pero también fragilidad y vida, que como en el caso anterior también podemos encontrar en el trabajo del artista inglés **Marc Quinn** (Londres, 1964), quien lleva desde 1991 realizando retratos⁷⁴⁷ de sí mismo con su propia sangre.⁷⁴⁸

⁷⁴⁷ La serie de retratos son producidos a través de un molde de su propia cabeza. De esta manera, el resultado ha sido posible por el contacto de la Piel de Quinn con el soporte utilizado para crear el molde. Una reproducción exacta de sí mismo.

⁷⁴⁸ Quinn se somete a diversas extracciones de sangre hasta completar la cantidad necesaria para la realización de la pieza, normalmente unos cinco litros. Más adelante, con ayuda de un molde de su propia cabeza se consigue la pieza final directamente de su impronta (molde negativo cóncavo) en la pieza finalizada (positivo convexo).

Fig.300. Marc Quinn. *Self*, 1991.
Sangre del artista, acero inoxidable, metacrilato y
equipos de refrigeración. 208 x 63 x 63 cm.



Self (Yo), es el nombre que Quinn ha dado a esta serie de autorretratos. En 1991 realizó la primera pieza: su propio retrato en bulto redondo, en el que utilizó unos cinco litros de su propia sangre para poder llevar a cabo el trabajo. Como si de una *imago* romana se tratara, es una pieza que bien podría verse en el atrio de algún familiar con el resto de *imágenes* de sus antepasados, salvando una pequeña diferencia: Marc no está muerto. Por otro lado, el hecho de que el material de la pieza sea sangre nos expone su fragilidad, ya que implica que su conservación se dé en una cámara refrigerada con suministro eléctrico ininterrumpido en el que la pieza pueda mantenerse congelada. Pero además, también se manifiesta la transitoriedad en relación a su entorno, sus características, aquellas necesarias para que la *imago* de Quinn pueda sobrevivir o por el contrario, con un pequeño fallo de electricidad, pueda desaparecer. Una *imago* que está viva y es mortal, ya que depende de algo externo a ella para existir y aun como contradicción, podemos decir que perdura efímeramente, porque sabemos que la característica de su constitución es perecedera. Características que implican una dependencia, de la misma manera que la *imago* romana, la cual dependía del cuidado de aquel familiar que se preocupara de su buen estado, ya que como bien apunta Florence Dupont: *La cera incorruptible y mortal hace a la imago inmortal mientras está protegida y reproducida por la gens*⁷⁴⁹. *En el momento en que sea alcanzada por el fuego, se producirá su muerte instantánea*⁷⁵⁰. *Imago* inmortal de Quinn en dependencia absoluta para evitar su muerte y cuya temporalidad es anacrónica mientras se consiga mantener intacta. Como Quinn expone; *Sentí que, si bien la escultura existía necesariamente fuera del tiempo, la congelación lo detuvo y esto se hizo explícito*⁷⁵¹.

⁷⁴⁹ El término *gens* se refiere al conjunto de familias vinculadas por parentesco, con antepasados comunes. Una organización social y familiar propia de la aristocracia romana.

⁷⁵⁰ DUPONT, (1992). Op. Cit.p. 414.

⁷⁵¹ SELF, Will. *Bring me the Head of Marc Quinn* 2009. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <http://marcquinn.com/assets/downloads/Bring_me_the_Head_of_Marc_Quinn_Will_Self_FULL.pdf>. p.5.

I felt that while sculpture necessarily existed outside of time, freezing stopped time, and so made this explicit.

Fig.301. Marc Quinn. Fotografía de la exposición *Selfs*, realizada en el año 2009 en la Fundación Beyeler, Riehen. Suiza.



Un proceso de congelación que retoma cada cinco años, cada vez que realiza una nueva pieza, un nuevo molde de su cabeza, permitiendo atisbar los cambios acaecidos en la propia Piel de Quinn a lo largo del tiempo. Actualmente, la última fue realizada en 2011, aunque contamos con el mismo proceso en 2006, 2001, 1996 y 1991.⁷⁵²

Fig.302. Fotografías que documentan el proceso de trabajo de Marc Quinn para la realización de sus piezas; *Selfs*.



⁷⁵² *Self (Yo)*, está actualmente en curso. Quinn se ha comprometido a seguir realizando piezas cada cinco años hasta que dé por terminada su carrera artística.

En 2009 se realizó una exposición en la Fondation Beyeler de Basel, Suiza, donde por primera vez se exhibieron todos los retratos hasta el momento realizados.

Marc Quinn «Selfs» 1991–2006 (Exposición del 8 de junio de 2009 al 19 de julio de 2009) [en línea] Fondation Beyeler. . 2009. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions/preview/past-exhibitions/marc-quinn>>.

Como si en cada paso, o en este caso, cada impronta/huella que realiza en el proceso, constituyera un nuevo nacimiento, una muerte simbólica que le permite renacer. Una muestra de la capacidad inestable de la pieza y por ende de sí mismo, de su Piel como individuo. Una individualidad o unicidad que aparece con cada nueva impronta, diferente de la anterior y de la que vendrá después. Su Piel cambia y la *imago* retorna en memoria, de lo que fue y no podemos recuperar, y que al no tratarse de una *imago* romana -donde interviene la muerte, el difunto- en la que inevitablemente Marc ya no existiría, sus *imagenes* le permiten recrear y convertir su propia transitoriedad en nuevas *imagenes* que como si se tratara de un truco de magia, le hagan desaparecer, para cada cinco años volver a manifestarse. Re-tornar y re-tocar su propia existencia en una reversibilidad de la propia Piel, que siempre nos evoca nuestra/su muerte. Porque, la impronta/huella, en su condición de posibilidad, (siendo antigua como el mundo), y en su condición de reproductibilidad (*imago*) no en sentido de copia sino de semejanza, sólo puede estar vinculada con la muerte, sólo puede estar vinculada con aquello que fue en la incapacidad para ser retenido.

Una impronta o huella que como hemos visto, se muestra como clara representación violenta de nosotros mismos, ya que de la misma manera que nuestro yo, que nuestra Piel, ésta deviene, cambia y se deteriora, propio de su cercanía y analogía con el ser; en *el ahí*, en un momento y en un tiempo determinados.

Fig.303. (Superior-izquierda). Marc Quinn. *Self*, 2006. (Detalle).

Fig.304. (Superior-derecha). Marc Quinn. *Self*, 2006. (Detalle).

Fig.305. (Inferior-izquierda). Marc Quinn. *Self*, 2001. /

Fig.306. (Inferior-derecha). Marc Quinn. *Self*, 1996.



4.2.2 Transferencias: más allá de la superficie

El rastro humano —efímero, sin permanencia—, bien dejado consciente o inconscientemente a nuestro paso por el mundo, es algo que todos conocemos. Sin embargo, no somos realmente conocedores de la gran cantidad de señales y marcas físicas y biológicas que a lo largo de toda nuestra vida se desprenden de nosotros para formar parte del mundo. Piel muerta, fluidos de todo tipo; sudor, sangre, saliva, semen, pelo, uñas; elementos que tienen toda nuestra información genética y que como seres humanos nos identifican y nos individualizan, distinguiéndonos de los otros. Rastros, también, que nos delatan e incriminan, ofreciendo señales que derivan en una gran información de nuestras acciones.

No es ningún secreto que el ser humano ha necesitado organizar, pautar y controlar el mayor número de informaciones del mundo y del propio ser humano. Un claro ejemplo de ello lo tenemos en las distintas formas en las que se intentaba delimitar e individualizar al sujeto. Como ya establecimos anteriormente en relación a la fotografía, desde el siglo XIX se han venido estableciendo diferentes maneras de identificar a los individuos desde el ámbito de la Antropología, y prácticamente hasta mediados del siglo XX estos estudios se basaban en la metodología del *Bertillonaje*⁷⁵³. Esta práctica identificaba a cada individuo mediante fichas denominadas *Portrait parlé* (*Retrato verbal*), en las que se especificaban sus rasgos fisionómicos (frente, nariz, orejas), junto con otra serie de características propias como el color de los ojos, la talla del pie, la altura, marcas particulares como tatuajes o cicatrices, edad y género. Todas ellas, a un tiempo, en directa unión con un tipo de fotografía específica que se realizaba según unas normas pautadas: de frente y de perfil.⁷⁵⁴

De esta manera, a partir de esos momentos en el contexto policial, las declaraciones de los testigos fueron sustituidas por el análisis de los registros catalogados en los *Portraits parlés*. Archivos que permitieron establecer nuevos procedimientos y en la línea de Foucault, disciplinas, que reforzaban la vigilancia, el registro y el control de los individuos.⁷⁵⁵ En definitiva, permitió fortalecer el orden y el control social, que tomaron mayor fuerza a mediados del siglo XX, cuando se instauró la dactiloscopia, dejando de lado la antropometría de Bertillon; huella/impronta dactilar sobre fichas que con ayuda de tinta permitían la evaluación, estudio e identificación del individuo. Algo que a día de hoy se conserva por su precisión, ya que la huella dactilar es única y representativa de cada individuo particular. Así, desde el siglo XIX el ámbito policial y criminológico ha pasado de trabajar en base a conjeturas y algunas pruebas o indicios, a basar toda una investigación criminal exclusivamente en éstas; bien las huellas dactilares, pero sobre todo, en estos momentos, la huella

⁷⁵³ Nombre dado por el impulsor del método, el policía francés Alphonse Bertillon, tal y como tratamos anteriormente.

Para más información, véase: 4.1. *Dermocartografía del enmascaramiento*.

⁷⁵⁴ Pautas de fotografías policiales que han llegado hasta el día de hoy.

Para más información, véase:

DIDI-HUBERMAN, (2007). Op. Cit. pp.382-384.

⁷⁵⁵ Para más información, véase:

FOUCAULT, (2002). Op. Cit.

genética basada en el ADN. Es increíble pensar cómo a través de mínimos corpúsculos de Piel, pelo o restos de sangre, los antropólogos forenses son capaces de evaluar y en base a la comparación, establecer coincidencias en las muestras a través del ADN, una vez más, únicas e individuales para cada individuo particular.

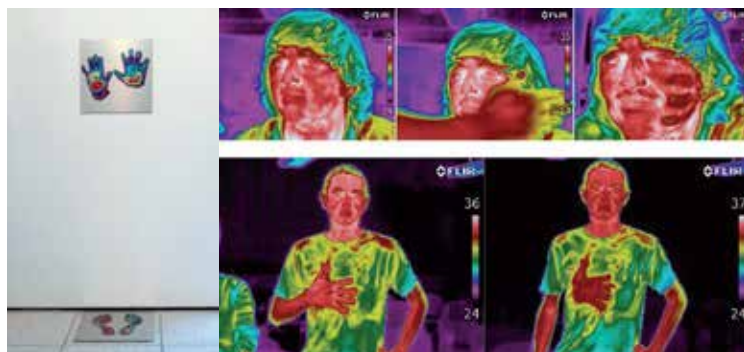
Fig.307. *Portrait parlé* de Alphonse Bertillon. Página del libro *Identification anthropométrique*, de Alphonse Bertillon, publicado en 1893.



En cualquiera de los casos, bien sea la huella dactilar o la genética y hablando en términos generales, de lo que hablamos es de rastros que dejamos por el mundo sin una intencionalidad, siendo por lo tanto en la mayoría de los casos invisibles. Es decir, hablamos, por ejemplo, de una muestra de saliva sobre una superficie; con un simple vistazo no podremos reconocer a su propietario e incluso una vez seca prácticamente seremos incapaces de verla. Será a través de elementos o herramientas mediadoras, como una lámpara de luz negra, que podremos verlo, y en cuanto al reconocimiento de su propietario, se necesitarán estudios químicos y procesos complejos que con ayuda de instrumental específico nos permitan saber a quién le pertenece dicho fluido corporal. En el caso de nuestras manos o cualquier otro espacio de nuestra Piel sucede lo mismo. Dejamos un rastro dactilar o dérmico en cada superficie que tocamos por el sudor y la grasa producida por la propia Piel; en la mayoría de los casos no seremos capaces de verlo, en otros, aun cuando podamos, será con ayuda de algún tipo de medio entre ambos espacios y dependiendo de las características propias de la superficie marcada, que éste sea perceptible y por tanto, con posibilidad de reconocer quién ha hecho tal marca o impresión, así como de una conservación física y visible perdurable. Los antropólogos forenses así como desde la medicina legal, se utilizan reactivos (normalmente en polvo) que procuran revelar el material adherido a la superficie por contacto. Y aquí es donde encontramos lo importante: el hecho de revelar, que será finalmente aquello que dará lugar a la transformación de la condición de rastro a la de impronta. Como en una fotografía, necesitamos elementos externos y mediadores que nos ayuden a *quitar el velo* para ver aquello que quedaba de manera oculta. Así, el rastro que dejamos a nuestro paso son huellas/improntas latentes, a espera de ser desveladas.

El artista **Moacir Lopes**, en el contexto del *Broad Vision - art/science research and learning programme* de la Universidad de Westminster⁷⁵⁶, desarrolló un proyecto en el año 2012, que mostraba precisamente ese desvelamiento con ayuda de la fotografía y la relación con el propio contacto. En *Intensity (Intensidad)*, nos propone una serie de imágenes tomadas con cámara de infrarrojos en la que somos capaces de entender cómo nuestro contacto corporal va dejando un rastro en todo aquello que toca, aun cuando no podamos verlo en nuestra cotidianidad. Como decíamos anteriormente, sin ayuda de algo externo, de algo que intermedie, en este caso la cámara específica utilizada por Moacir, no seríamos capaces de ver y comprender cuales son aquellas marcas que aparecen latentes en cada espacio. Como podemos ver en las fotografías, el resultado son aquellos datos relacionados con el calor; temperatura corporal y temperatura del ambiente, que se manifiestan en determinados rangos de color. De tal manera que a mayor temperatura el color resultante será más cálido, y al contrario. En este caso, por tanto, podríamos decir que el trabajo de Moacir es un registro de cómo dejamos ese rastro.

Fig.308. Moacir Lopes.
Intensity. 2012.



Como el mismo Moacir explica en torno a *Intensity*:

*Este proyecto explora mis intereses a la luz invisible, una luz que nuestro ojo no es capaz de captar, pero que sabemos que existe. A medida que el cuerpo humano libera calor, cada toque único puede dejar una marca sobre la piel. Este contacto puede traer tranquilidad a un bebé o comunicar simpatía o incluso desacuerdo. El objetivo de este proyecto era captar este contacto con una cámara térmica de infrarrojos, la exploración de las impresiones de calor que dejan a un niño en un momento determinado de su vida. Las imágenes pueden evocar nuestra imaginación o traer recuerdos de momentos en los que un toque puede crear la diferencia*⁷⁵⁷.

⁷⁵⁶ Desde el año 2010, la Universidad de Westminster, Londres, Reino Unido, ofrece a través del programa *Broad Vision* un espacio de aprendizaje interdisciplinario donde artistas así como científicos y médicos pueden relacionarse y realizar investigaciones a través del diálogo y la experimentación.

⁷⁵⁷ BARNETT, Heather. *Broad Vision. Inspired by... Images from science*. 1ª ed. London: University of Westminster, 2012. pp. 64-65.

This project explores my interests in invisible light, a light that our eye is not able to capture but that we know exists. As the human body releases heat, every single touch can leave a mark over the skin. This touch can bring tranquillity to a baby or communicate friendship or even disagreement. The aim of this project was to capture this touch with an infrared thermal camera, exploring the heat impressions left by a

Un contacto invisible entre la Piel y el mundo, hacia otra Piel o hacia la propia, que Moacir nos presenta dando cuenta de la capacidad de relación natural de la Piel, de aquello que normalmente sentimos a través de la experiencia. Sólo que Moacir le da forma, color y consistencia a través de la fotografía como registro de ese contacto. Piel que emite mensajes y los recibe, una interfaz que permite una continuidad sensorial entre nuestra Piel y el mundo o entre Piel, porque recordemos, tal y como exponía Le Breton, que *Entre la sensación de las cosas y la sensación de sí mismo se insta una vaivén*⁷⁵⁸, y éste vaivén, éste entre-dos, es el que Moacir nos presenta a través de sus fotografías y que de otra manera no podría ser visualizado.

En este caso, el artista se sirve de una cámara de infrarrojos y la captura de temperatura como herramienta mediadora y externa que permite desvelar la imagen del contacto. Sin embargo, existe la posibilidad, partiendo de las mismas premisas en relación a la temperatura, de que la propia superficie de contacto contenga en sí misma lo necesario para provocar y desvelar esa impronta. Algo que la artista letona **Zane Berzina** (Riga, 1971) llega a conseguir con ayuda de materiales específicos que permiten sacar a la luz, en el mismo momento que tocamos, esa visualización de la impronta realizada.

La pieza en particular se llama *Touch me (Tócame)* y ha sido instalada en diferentes momentos y lugares desde 2005 a 2011 con presentaciones diferentes. Las piezas están basadas en un tipo de papel pintado, que a simple vista no difiere de cualquier otro que podríamos comprar habitualmente en cualquier comercio. Sin embargo, es un papel que recoge inmediatamente el contacto de la Piel y lo traduce en un registro claro de cómo ha sido tocado. Un papel manipulado que tiene la capacidad de convertir nuestro toque dérmico en una imagen clara y coincidente de ese contacto.

Fig.309. Zane Berzina.
Touch me. 2005-2009.



Si Moacir, como vimos, se sirve de una cámara de infrarrojos, Berzina utiliza un papel manipulado que ofrece visiblemente aquello que de otra manera no seríamos capaces de ver sin apoyo de material intermedio externo. Moacir, por otro lado, lo presenta a través de fotografías; un soporte que sirve como el medio específico para ser capaces de ver aquello que estaba latente, que en sí mismo es el propio documento que permanece en el tiempo. En el caso de Berzina, a través del

child at a specific time of her life. The images may evoke our imagination or may bring memories of moments where a touch may make all the difference.

⁷⁵⁸ LE BRETON, (2009). Op. Cit.p.11.

tratamiento del papel con pigmentos termocrómicos permite que éste responda a la intensidad del calor como un *termómetro visual*⁷⁵⁹ ofrecido por la Piel humana, así como que ofrezca visibles diferencias según el tiempo o la duración en la que se mantiene el contacto. Una instalación en la que la artista dispone de una serie de instrucciones para interactuar con su trabajo:

*Pon tu mano en la superficie del papel pintado para ver el efecto de cambio de color y para experimentar los aceites aromáticos*⁷⁶⁰
del Papel Pintado Tócame (Touch-Me Wallpaper).

-con sólo tocar la superficie del Touch-Me Wallpaper en cualquier lugar activará el efecto de cambio de color de la obra

-tenga en cuenta que dependiendo de su propia temperatura corporal y la temperatura actual en la habitación puede que tenga que colocar su mano en la misma posición durante unos 30 segundos para alcanzar el efecto de cambio de color

-por el roce suave de la superficie active una de las zonas con código de color y experimente su aroma

*-las tres áreas con código de color tienen diferentes experiencias olfativas que ofrecer: rosa = Ambrosia, ocre = Flores de Verano, violeta = Eucalipto*⁷⁶¹

⁷⁵⁹ BERZINA, Zane. *Skin Stories. Charting and Mapping the Skin. Research using analogies of human skin tissue in relation to my textile practice.* [en línea] Tesis doctoral inédita. London: University of the Arts London, 2004b. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/2297/1/Berzina_thesis.pdf>. p. 217.

El principio de funcionamiento de este trabajo está basado en las propiedades de cambio de color de las tintas termocrómicas, las cuales se aplican a la membrana textil. Éstas reaccionan como un termómetro visual a los cambios en los niveles de calor Iniciado por el calor de la piel humana.

The operating principle of this work is based on the colourchange properties of thermochromic inks, which are applied to the textile membrane. They react like a visual thermometer to changes in levels of heat Initiated by human skin warmth.

⁷⁶⁰ Además de los cambios visibles ofrecidos por los pigmentos termocrómicos, Berzina explora las propiedades olfativas en relación al contacto, ya que las diferentes capas del papel contienen microcápsulas aromáticas que a través de la presión de la Piel se rompen liberando distintos aromas, cada uno de ellos asociado a un color específico.

Ibid. p.221.

⁷⁶¹ Ibid. p.221

INSTRUCTIONS ON HOW TO INTERACT WITH THE WORK:

- *Put your hand on the surface of the textile wallpaper to view the colourchange effect and to experience the aromatic oils of the Touch-Me Wallpaper.*
- *by simply touching the surface of the Touch-Me Wallpaper In any place you will activate the colourchange effect of the work*
- *please note that depending on your own body temperature and current temperatura in the room you might need to hold your hand In the same position for up to 30 sec. to reach the colourchange effect*
- *by gentle rubbing of the surface activate one of the colour-coded areas and experience it's scent*
- *all three colour-coded areas have different olfactory experiences to offer pink = Ambrosia, ochre = Summer Flowers, violet = Eucalyptus*

Sin embargo, el propio soporte de la obra constituye la impronta como efímera (visualmente), puesto que según la temperatura desciende a lo largo de un tiempo determinado, la marca se desvanece completamente. Algo, que por otro lado, aunque a simple vista parece que ésta ha desaparecido, es inevitable pensar que sigue ahí, sólo que una vez más no tenemos la capacidad de verla. Sólo necesitaríamos algún tipo de reactivo como el usado en antropología forense para revelar las huellas dactilares por contacto, y volveríamos a encontrarnos visual y físicamente con las improntas, ahora perdurables, realizadas en el papel.

Fig.310. Zane Berzina.
Touch me VI. 2011.
Instalación realizada
en la embajada de
Estados Unidos en
Riga, Letonia.



Quizá, a día de hoy, siglo XXI, cuando cada vez más dependemos de las nuevas tecnologías y tenemos la necesidad de adaptarnos y expandir nuestra experiencia a través de nuevos materiales y herramientas externas y digitales, Berzina nos propone algo mucho más rudimentario, más esencial: el contacto directo de nuestra Piel con la superficie del mundo. Nos hace visible un rastro o impronta latente que a priori desconocemos, pero que indudablemente está ahí. Para ella:

*[la Piel] es un material, sensor, órgano de contacto y medio para las comunicaciones no verbales. Mientras que nuestras vidas están rodeadas cada vez más de la inteligencia artificial y las redes digitales, yo estoy interesada en la franqueza de la piel [...] mi práctica está dirigida hacia el tejido de la piel como un material natural inteligente bajo la premisa de que puede servir como modelo y metáfora para el desarrollo de sistemas de membranas sensibles, activas o interactivas que se comportan, se ven o se sienten como la piel*⁷⁶².

Y cuando decimos más rudimentario, lo hacemos desde un punto de vista positivo y al mismo tiempo lúdico. Algo que por otro lado, queda patente no sólo en el trabajo *Touch me*, en el que la necesidad de interactuar toma un carácter dinámico y divertido, sino que éste queda reflejado en todas y cada una de las piezas realizadas

⁷⁶² BERZINA, Zane. "Re-thinking Touch". En: *Sk-interfaces*. 1ª ed. Liverpool: Liverpool University Press, 2008. (Exposición celebrada en Liverpool (Reino Unido), FACT - Foundation for Art and Creative Technology, del 1 de febrero de 2008 al 30 de marzo de 2008). pp. 147-149. 2008. p.147.

I am fascinated by the dermis as a material, sensor, contact organ and medium for non-verbal communications. While our lives are increasingly surrounded with artificial intelligence and digital networks I am interested in the directness of the skin [...] I have focused my practice-led study on the skin tissue as an intelligent natural material on the premise that it can serve as a model and metaphor for the development of responsive, active or interactive membrane systems which behave, look or feel like skin.

a lo largo de su carrera artística,⁷⁶³ trasladado especialmente a la creación del libro *Sk-interfaces*. Un libro que fue realizado con ocasión de la exposición con el mismo nombre llevada a cabo en 2008 donde ella participó⁷⁶⁴ -cuyo tema central expositivo o curatorial fue precisamente la Piel-, y en cuya portada y contraportada, además de dos páginas en el interior, estaban confeccionadas con el mismo tipo de pigmentos termocrómicos que había utilizado en sus diferentes proyectos *Touch me*. Un libro con el que existe una experiencia directa en la manipulación, una relación muy diferente a la que podemos tener con cualquier otro. Una relación existente con el manejo y la lectura del propio libro, que interfiere directamente en nuestra experiencia; no sólo con el objeto en sí, sino en relación a la propia lectura, proveyéndonos de sensaciones que hasta el momento pasaban desapercibidas. De esta manera, tal y como ella misma expresa:

*El acceso a los contenidos escritos en el libro está condicionado por la combinación de actividades intelectuales y sensoriales, y el significado se desarrolla a través de la interacción física y mental entre el lector y el libro*⁷⁶⁵.

Fig.311. Imágenes del catálogo de la exposición *Sk-interfaces* realizada en el año 2008 en FACT, Foundation for Art and Creative Technology de Liverpool, Reino Unido. La cubierta del libro y 3 páginas interiores forman parte del diseño realizado por Zane Berzina para el mismo. Las páginas han sido tratadas para responder al calor de la Piel humana. Imágenes realizadas por la investigadora.



⁷⁶³ Para más información acerca de su trabajo, véase:

Zane Berzina. *Pojects* [en línea] Zane Berzina. . [sin fecha]. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.zaneberzina.com/Projects.htm>>.

⁷⁶⁴ La primera exposición *Sk-interfaces*, fue realizada entre febrero y marzo de 2008 en FACT, Foundation for Art and Creative Technology en Liverpool. Más tarde, bajo el nombre de *Sk-interfaces. Exploding borders in art, technology and society*, se llevó a cabo en Casino Luxembourg. Forum d'art contemporain, desde septiembre de 2009 a enero de 2010, en Luxemburgo.

Para más información, véase:

HAUSER [COM.], (2008). Op. Cit.

HAUSER [COM.], (2009). Op. Cit.

⁷⁶⁵ BERZINA, (2008). Op. Cit.p.149.

The access to the written content in the book is conditioned by the combination of intellectual and sensory activities, and meaning unfolds through physical and mental interaction between the reader and the book.

De alguna manera, Berzina ha sido capaz de recuperar aquellos rastros realizados con ayuda de la Piel, ofreciendo la capacidad de mostrarlos visualmente. Posibles huellas que a priori quedan latentes y que al fin y al cabo, son las que permiten la relación, la experiencia y el contacto con los otros, con el mundo y con nosotros mismos.

Un contacto como característica rudimentaria en la pieza de Moacir y de Berzina, cuya posibilidad de desvelar y preservar nuestras huellas por contacto, aquellas que se conforman en nuestro paso por el mundo y no visibles primeramente, nos posicionan ante imágenes que de manera general desconoceríamos. Imágenes que muestran cómo se disponen y se visualizan las diferentes relaciones y toques dérmicos con todo aquello que nos rodea así como con nosotros mismos.

Pero además, no sólo existen rastros o improntas latentes de aquellos contactos que realizamos a diario -podríamos llamarlas a escala 1:1 como es el caso de los ejemplos anteriores-, sino que también tenemos que contar con una serie de elementos que conforman nuestra Piel, que intervienen en ese contacto y que siendo totalmente invisibles, sin embargo, es posible extraer su imagen desde otra escala: la microscópica. Posiblemente, muchos de nosotros no seamos capaces de pensar que en nuestra Piel existen microorganismos que conviven diariamente con nosotros, en nuestra superficie corporal de manera normalizada. Si tuviésemos un microscopio, seríamos capaces de ver el microcosmos de bacterias y microorganismos que forman parte de nosotros. Pensemos en que poseemos diez veces más células bacterianas que células humanas; lo que se conoce como microbioma humano⁷⁶⁶, que es el que nos permite mantener un buen estado y una buena respuesta de nuestro sistema inmunológico, protegiéndonos de microorganismos virulentos y permitiendo nuestro buen estado de salud.

Aunque podamos imaginar cómo podría ser esa vida en nuestra superficie corporal, la artista inglesa **Anna Domitriu** (Brighton) junto con el artista **Alex May**, se han encargado de proporcionarnos la visualización de ese microcosmos existente en la superficie de nuestras manos a través de su proyecto *The Human Super-organism* (el *super-organismo Humano*). La instalación, formando parte de la exposición *Invisible you. The human microbiome*⁷⁶⁷ (*Invisible. El microbioma humano*), permite

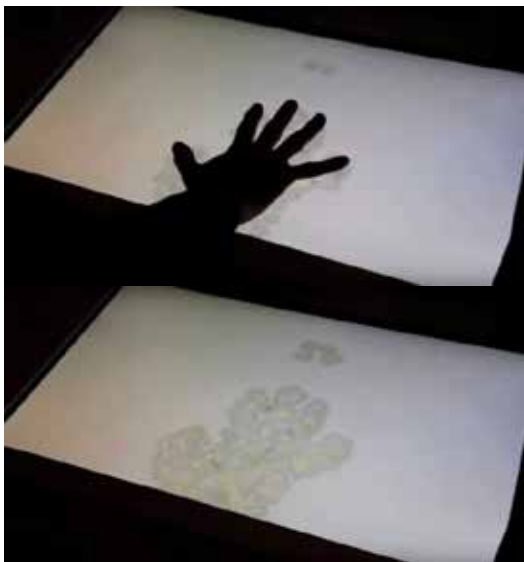
⁷⁶⁶ El microbioma humano es entendido como la comunidad de microorganismos que viven en diferentes espacios del tejido superficial humano; tal es el caso de la piel o de las diversas membranas mucosas como las respiratorias, la digestiva y la urogenital.

⁷⁶⁷ Exposición permanente apoyada por Eden Project y Wellcome Trust en 2015. Para más información, véase:

Invisible You - The Human Microbiome: art exhibition at Eden Project. 2015. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=6i54njFhshs>> [Consulta: 27 octubre 2016].

que los espectadores puedan poner sus manos sobre una pantalla interactiva como si de una placa de Petri virtual se tratara. La pieza utiliza sensores digitales específicos para entender y reconocer la forma de las manos de aquellos que interactúan, que junto con el software programado específicamente para la pieza, es capaz de dar en tiempo real lo que sería el cultivo específico de cada participante en una placa de Petri real.

Fig.312. Anna Domitriu y Alex May. *The Human Super-organism*. Fotogramas de la instalación durante la exposición *Invisible You - The Human Microbiome* en Eden Project, Cornualles, Inglaterra. Reino Unido.



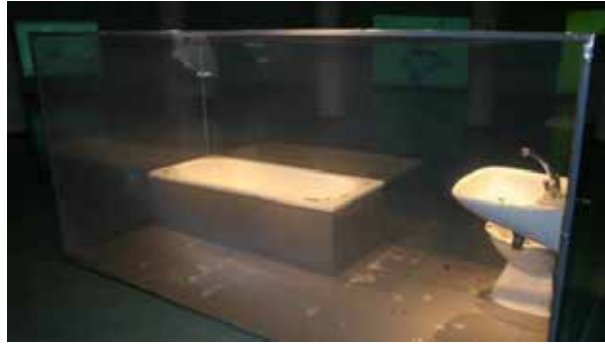
De esta manera, somos capaces de ver y entender cómo nuestra Piel forma parte de un ecosistema en el que una cantidad inmensa de microbios viven en nuestra superficie corporal y cómo son trasladados por contacto a otra superficie. Otras superficies, que son todas las superficies que tocamos y con la que nos relacionamos en todo momento. Pero si Anna y Alex nos proponen una visibilización de nuestro microbioma humano de manera virtual, serán **Polona Tratnik, Heather Barnnet y Sonja Bäuml**, las que se encargarán de traducirlo hacia una vía física, desvelando una huella viva y aparentemente fuera de control.

Comenzaremos tratando el trabajo de la artista eslovena **Polona Tratnik** (Slovenj Gradec, 1976) y su pieza *Microcosm (Microcosmos)*, realizada en 2006 en Austria y anteriormente en 2002, en Eslovenia. La instalación se podría considerar como una placa Petri a tamaño real con aspecto de cuarto de baño, cuyas condiciones han sido pensadas y preparadas para que los diferentes microorganismos del ser humano vivan y crezcan como si de una placa de Petri de laboratorio se tratara.

Invisible you. The human microbiome. [en línea] (Exposición permanente en Cornualles (Reino Unido), Eden Project, desde el 22 de mayo de 2015). . [en línea] 2015a. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.edenproject.com/sites/default/files/invisible-you-catalogue.pdf>>.

Invisible you. The human microbiome [en línea] . 2015b. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.edenproject.com/visit/whats-here/invisible-you-the-human-microbiome-exhibition>>.

Fig.313. Polona Tratnik. *Microcosm*. 2006.
Imagen de la instalación en el año 2006 en la galería Freihausgasse, Villach, Austria.



Aparentemente se trata de un cuarto de baño cotidiano, sin elementos que llamen la atención, sin embargo, podremos comprobar a lo largo del tiempo, cómo el crecimiento de los microorganismos propios de un ser humano al ser trasladados a las superficies por contacto, son capaces de colonizar el espacio, de crecer y vivir por su cuenta. Como en el caso anterior, con la placa de Petri virtual de Anna y Alex, en este caso Polona consigue trasladar el crecimiento no sólo al terreno físico, sino a las dimensiones normales en las que todo ser humano se relaciona con su cuarto de baño, algo que impresiona violentamente precisamente por el aspecto propio del lugar y por aquello que sucede en un espacio de aparente cercanía y naturalidad.

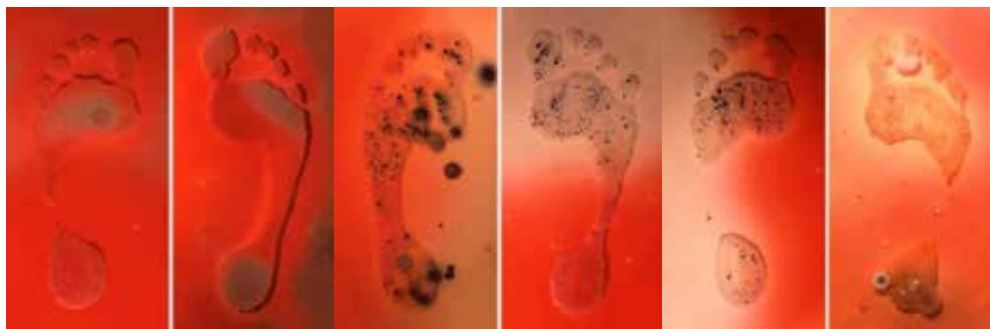


Fig.314. (Superior). Heather Barnett. *Cultured colonies*. Instalación. 2000.

Fig.315. (Inferior). Heather Barnett. *Cultured colonies*. 2000.
Imágenes de los diferentes cambios producidos por el crecimiento de los microorganismos durante 24 horas.

Anteriormente en el año 2000, la artista inglesa **Heather Barnett** había realizado una pieza similar llamada *Cultured colonies* (*Colonias cultivadas*) con apoyo del hospital Whittington de Londres. La instalación, mostrada a través de fotografías, se componía de 9 huellas del pie sobre unas cajas de luz que contenían agar (propio de los cultivos en placas de Petri⁷⁶⁸). Tras el contacto directo de la Piel del pie con las cajas, y por tanto transfiriendo microorganismos a éstas, fueron cultivadas durante 48 horas, mostrando a través de las fotografías cómo los microbios crecían y vivían sin aparente control. Sin embargo, a diferencia de Polona, ese crecimiento quedaba registrado sólo a través de la fotografía y en relación a un espacio mucho más reducido que en el caso del cuarto de baño de Heather, donde la confrontación violenta al estar frente a frente con la instalación, nos posicionaba en una relación directa y física con la verdadera cotidianidad de todo individuo.

Como la misma Polona apunta en relación a *Microcosm*:

[...] los microorganismos se transfieren a un entorno externo en el que se aseguran las condiciones ideales para la vida. De esta manera, ellos se multiplican en cantidades tan enormes que pueden ser vistos a simple vista como colonias de diferentes formas y colores. En el nuevo entorno de microorganismos originados por el cuerpo comienzan a vivir vidas autónomas. Por lo tanto, un interior invisible se revela visible. Esto también se convierte en una parte del mundo externo, con la que nuestro cuerpo está en contacto⁷⁶⁹.

Un contacto que en esas condiciones óptimas de vida podría ser totalmente perjudicial para nosotros: bacterias, microbios y demás microorganismos tienen una nueva vida a partir de nuestro contacto con las superficies, llegando a formar un espacio peligroso para nuestra salud. Atracción y rechazo al mismo tiempo ante una vida que ha nacido de nuestra Piel, siendo consciente de que aquello que vemos en la placa de Petri al natural, también vive en nosotros, en nuestra Piel y a lo largo y ancho del espacio en el que vivimos diariamente, sólo que no lo vemos.

⁷⁶⁸ Utilizado comúnmente en microbiología, es un tipo de placa en el que el agar –gelatina vegetal de origen marino– se utiliza como medio para el cultivo de microorganismos. De esta manera, los microorganismos insertados en cada placa de manera individualizada, crecerán en colonias individuales.

⁷⁶⁹ TRATNIK, Polona. *Microcosm* [en línea] Polona Tratnik. [sin fecha]. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.polona-tratnik.si/microcosm.htm>>.

In the project Microcosm the micro organisms are transferred into an external environment in which ideal conditions for their living are assured. In this manner they multiply in such enormous quantities, that they can be seen with the naked eye as colonies of different forms and colors. In the new environment micro organisms that originate from the body begin to live autonomous lives. Thus an invisible inside becomes visibly revealed. It also becomes a part of the external world, with which our body is coming in contact.



Fig.316. Polona Tratnik. *Microcosm*. 2006. Imágenes de la instalación en el año 2006 en la galería Freihausgasse, Villach. Austria.

Y eso significa no sólo que el propio contacto permita reproducir ese microcosmos bacteriológico, sino que somos conscientes de que en nuestra cotidianidad el propio contacto transfiere y al mismo tiempo recoge otra serie de microorganismos que conforman nuestra Piel. Un contacto que nos mantiene en perpetua relación con los otros y con todo aquello que nos rodea. Polona nos muestra a *tamaño real* aquello que conforma nuestra Piel, obligando al espectador a mirar y entender cómo la vida microscópica tiene la capacidad de tener una vida externa a nosotros y cómo ella misma explica: *Enormes cantidades de microorganismos se convierten en una amenaza. Un ambiente peligroso ha surgido, de la que nuestro cuerpo a menudo no puede protegerse a sí mismo*⁷⁷⁰. Una violenta confrontación ante aquello que no vemos cotidianamente, ya que no somos capaces de entender la cantidad de microorganismos que se desplazan de nuestra superficie corporal a otras superficies y de éstas hacia nosotros. Una verdadera presentación de lo que somos, pero no vemos. Por ello, en su trabajo encontramos la premisa esencial que mueve toda su obra: realmente, ¿dónde está el límite de la Piel? Una clara respuesta es que no existe. No hay un límite físico o barrera que delimite nada, puesto que como hemos visto todo tiene relación a través de ella. Es un estrato, una interfaz, una membrana permeable que permite las relaciones con todo lo que tenemos alrededor, en el interior y el exterior de nuestro cuerpo como un todo. La Piel, tal y como apunta Polona:

[No es más que] *una capa de nosotros mismos. Está habitada con miles de microorganismos. Ellos viven con nosotros y colaboran en la construcción de nuestro sistema inmunológico. Los microbios no son una especie foránea. Ellos co-componen nuestros cuerpos, la complejidad de nuestro organismo. Creo que debemos cambiar el concepto de identidad biológica de nosotros mismos como subsumido en*

⁷⁷⁰ Ibid.

Huge quantities of micro organisms become a threat. A dangerous environment has arisen, from which our body often cannot protect itself.

*el ADN de un organismo, y debemos comprender la gran complejidad de los organismos que co-componen este sistema vivo*⁷⁷¹.

Porque Polona intenta poner de relieve que normalmente se intenta reducir al ser humano, desde la biología y la medicina, en una serie de informaciones contenida en su ADN, dejando de lado otra serie de elementos que son totalmente claves para descifrar y entender a un individuo. Desde los comienzos del Proyecto del Genoma Humano⁷⁷² se ha extendido la idea de que sólo somos ADN y por tanto, nuestros comportamientos y nuestro destino queda determinado por los genes, olvidando que cualquier organismo vivo, incluido el humano, forma parte de un complejo sistema en el que intervienen un contexto social y cultural concreto. Sin embargo, en las placas de Petri utilizadas en laboratorio, los tejidos y cultivos son impersonales, bien modificados o estudiados únicamente como una serie de informaciones, números y mensajes abstractos del que se derivan, o eso intentan hacernos creer desde el ámbito médico y científico, nuestros comportamientos y formas de ser. De alguna manera, como acertadamente expresa Le Breton, *La biología penetra en el terreno de la informática y se apropia de una metáfora fundadora de ésta: el organismo vivo es un mensaje*⁷⁷³. De ahí, que precisamente artistas como Polona Tratnik o Heather Barnett, intenten acercar a la cotidianidad del individuo parte de todos esos procesos impersonales y ajenos a la normalidad para dotarlos de sentido, proponiendo un nuevo punto de vista y creando un diálogo, tan necesario entre ambos espacios, explicitando físicamente cómo la Piel no puede ser entendida como un mensaje.

Por otro lado, la artista austríaca **Sonja Bäuml**, (Viena, 1980), lleva el cultivo y el crecimiento de los microorganismos de su Piel a un tamaño menor, en comparación con el baño de Polona, pero no menos impactante, a través de una placa de Petri que permite el contacto con toda su superficie corporal. Desde el año 2008 Sonja investiga y explora las posibilidades que ofrece la Piel humana como parte de su doctorado (*In*)visible membrane: life on the human body and its design applications, (*Membrana (In)visible: la vida en el cuerpo humano y sus aplicaciones de diseño*). Aunque podemos ver en su página web las diferentes aplicaciones que han ido desarrollándose de manera natural a través de su trabajo, será en 2012 cuando realiza la pieza *Expanded Self (Yo Expandido)*⁷⁷⁴, que concentra claramente

⁷⁷¹ SHAPIRO, Alan N. «I Bring Philosophy and Biotechnology into the Sphere of Art»: Polona Tratnik interviewed by Alan N. Shapiro [en línea] Alan Shapiro. 2014. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.alan-shapiro.com/polona-tratnik-interviewed-by-alan-n-shapiro/>>.

It is only one layer of ourselves. It is inhabited with thousands of micro-organisms. They live with us and collaborate in building our immune system. The microbes are not a foreign species. They co-compose our bodies, the complexity of our organism. I believe we should change the notion of the biological identity of ourselves being subsumed in the DNA of one organism, we should comprehend the whole complexity of the organisms co-composing this living system

⁷⁷² Aunque en 1984 ya se había comenzado el proceso de investigación, el proyecto fue finalmente fundado en 1990 en Estados Unidos bajo la dirección del doctor Francis Collins, con el objetivo de cartografiar la secuencia de ADN del ser humano. El genoma humano compuesto por unos 25.000 genes distintos aproximadamente, fue finalmente cartografiado en el año 2001 con un 99,9% de fiabilidad.

⁷⁷³ LE BRETON, (2011). Op. Cit.p.143.

⁷⁷⁴ El proceso para la realización de la pieza fue grabado en vídeo como parte del documental *Wir Sind Planeten (Somos Planetas)*. Producido por ServusTV-Terra Mater, Austria, y dirigida por Martin Mészáros y Alfred Vendl.

Contamos con una versión en castellano:

todas las ideas previas de sus investigaciones.⁷⁷⁵ Con ayuda de Erich Schopf, bacteriólogo de la Universidad de Viena, contacta su Piel con una placa de Petri de 210 x 80 centímetros que contiene agar, transfiriendo las bacterias de su Piel en el contacto. Según pasan los días, las bacterias crecen dando lugar a un paisaje y a una impronta específica fruto de ese contacto, y que sirve para reflexionar acerca de cómo *Cada uno de nosotros es mucho más de lo que pensamos*. Ya que como la propia artista expone:

*Si fusionamos el material genético de todos nuestros habitantes esto incluiría diez veces más información que nuestro propio ADN. Sólo estamos empezando a comprender cómo esta asombrosa comunidad de diferentes formas de vida trabaja en nosotros y nos permite trabajar de manera contemporánea*⁷⁷⁶.



Fig.317. Sonja Bäuml, *Expanded Self*. 2012.

MÉSZÁROS, Martin y VENDL, Alfred. *Wir sind Planeten*. [Vídeo]. Documental. [en línea] 2013. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=RO9x2U52B8Y>>. (48:13 – 50:18).

⁷⁷⁵ Sonja Bäuml actualmente sigue investigando las posibilidades que le ofrece la Piel y su diverso ecosistema de microorganismos. Piezas como *Metabodies (Metacuerpos)*, de 2013, o *Ten percent human (Diez por ciento humano)*, de 2015, son propuestas abiertas sobre las que sigue trabajando.

Para más información, véase:

BÄUMEL, Sonja. *Sonja Bäuml Work* [en línea] Sonja Bäuml. [sin fecha]. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.sonjabaeuml.at/work>>.

⁷⁷⁶ BÄUMEL, Sonja. *Expanded Self* [en línea] Sonja Bäuml. 2012. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.sonjabaeuml.at/work/bacteria/expanded-self>>.

Everyone of us is so much more than we think. If we merge the genetic material of all our inhabitants it comprises ten times more information than our own DNA. We are only beginning to understand how this astonishing community of different life forms works on us and lets us work coevally.

Una violenta representación de lo que realmente somos; un microcosmos de bacterias en todo momento, en todo lo que tocamos, con todo lo que nos relacionamos. En definitiva, una declaración de intenciones en la que estos artistas pretenden aclarar las relaciones existentes pero no visibles de nuestra Piel y el mundo. Una manera de acercarnos no sólo a espacios desconocidos y propios de la medicina o la biotecnología, sino también a la filosofía, a la manera de pensarnos y de pensar el mundo en otros términos. Porque en el momento en que somos capaces de entender que parte de nuestra Piel y por lo tanto de nuestro material genético, único e individual, tiene la posibilidad de crecer y vivir fuera de nosotros, se nos plantea una pregunta clave: ¿de qué identidad hablamos cuando conocemos y reflexionamos acerca de estas prácticas? O mejor aún, ¿tiene sentido desde estas premisas pensar en la posibilidad de encontrar un fiel reflejo de nosotros mismos? Si como ya hemos apuntado, cada vez estamos más cerca de ser condensados en pura información y mensajes abstractos; si, como bien apunta Le Breton, *Las antiguas perspectivas de lo humano se disuelven al no encontrar ya en su ruta un sujeto, sino genes e informaciones; una nebulosa significativa pero cuyo rostro es indiferente*⁷⁷⁷; sólo podemos esperar que desde la medicina, la biotecnología y otras disciplinas relacionadas, consigan un control total y absoluto de los individuos; *biopoder*, en términos de Foucault, en su máxima expresión. Algo que las prácticas anteriores tratan de considerar en un intento por acercarnos a otro espacio de reflexión, un espacio desvelado que requiere de atención, y que, como hemos visto, asume el hecho de que todo es parte del mundo en su totalidad, sin distinción. Desde este lugar, la Piel, como parte de ese mundo, tiene una estrecha relación con todo lo que le rodea, consigo misma, con el cuerpo, con los objetos, tejiendo una red de relaciones a priori desconocida o sin posibilidad de ver a simple vista, pero existente; que nos conforma y nos constituye a cada paso.

De esta manera, el rastro desvelado a diferencia de la impronta, no existe por una intencionalidad primera de hacerla perdurable, sino de hacerla visible. Si recordamos, una de las prioridades de la impronta era la necesaria muerte simbólica como único paso a través del cual establecerla como fiel representación de lo ya sido (*imago*). En este caso, sin embargo, las prácticas artísticas nos enfrentan ante la capacidad de creación que tiene el ser humano de dejar por contacto rastros constantes -que pueden llegar a transformarse en huella-, haciendo hincapié en el hecho de que siempre y a cada instante, somos en *el ahí*, en un continuo tránsito. Pero además, y más importante, es que esa huella puede acercarse a un grado máximo en el que reflejar ese tránsito, ya no sólo en el sentido de las *imágenes* con la necesidad de cuidado para su pervivencia, sino también que pueden llegar a tener vida propia más allá de aquel primer contacto, hasta cierto punto sin poder ser controlada. Así, una vez más, en el intento por sabernos y aprehendernos, sólo nos queda la desaparición, la huida, pero especialmente tal y como hemos visto, nos queda la representación violenta como lo único de lo que estamos seguros que nos constituye de forma más justa y precisa.

⁷⁷⁷ LE BRETON, (2011). Op. Cit.p.143.

5. Prácticas Alodérmicas

5 Prácticas Alodérmicas

*Ese es precisamente el problema: una “sobrecarga de datos”,
un exceso o avalancha de datos, la proliferación que terminará
haciendo la información inservible.*

George Chamayou.

*The models our systems build are not models of the world, but
models of ourselves. The apparatus can only measure it.*

*Los modelos de nuestros sistemas de construcción no son
modelos del mundo, sino modelos de nosotros mismos. El aparato
sólo puede medirse.*

James Bridle.

Como hemos visto hasta el momento, nuestro estudio de la Piel ha tenido un desarrollo en nuestra investigación atendiendo a dos puntos de vista o lugares específicos de observación. En primer lugar, ha sido tomada en su consideración interna, a través de experiencias y procesos desde fuera hacia dentro de su superficie -*Prácticas Transdérmicas*-, comprometiendo una intromisión de la misma y quedando horadada. En segundo lugar, ha sido analizada desde su consideración externa -*Prácticas Hipodérmicas*-, desde su superficie hacia fuera, a través de procesos que implicaban una extensión o dilatación de su espacio físico.

Finalmente, desde lo que hemos denominado *Prácticas Alodérmicas*, analizaremos la Piel desde la yuxtaposición de ambos espacios -dentro/fuera-, como interfaz dinámica y fundamental que permitirá la comunicación y relación del interior y el exterior al mismo tiempo. Superficie relacional en ambas direcciones que se manifestará más allá de sus márgenes físicos, amplificada o dilatada en pleno vínculo e interacción con el mundo y con nosotros mismos, con ayuda de herramientas, mecanismos y procesos asociados a los nuevos sistemas tecnológicos, informáticos o digitales dando lugar a otros espacios de reflexión, en un afuera para con ella.

Desde estos parámetros y, antes de continuar, nos gustaría hacer hincapié en el hecho de que la Piel siempre ha sido tomada en este estudio como una interfaz; la Piel en sí misma, por su naturaleza, ya es una verdadera interfaz, algo que expusimos y en lo que insistimos a lo largo de todo el texto, recordemos, desde el primer momento en que intentamos acercarnos a su estudio. La Piel, como superficie o membrana permeable de contacto -de manera física y psíquica-, procura la comunicación y relación del interior y el exterior del organismo, recogiendo y filtrando información de ambos espacios; nos conecta con el mundo, con los otros y con nosotros mismos en plena codependencia. Sin embargo, lo que nos gustaría exponer

aquí, es la capacidad de dilatación o expansión de la misma en ambos espacios con ayuda de otros sistemas o métodos, propios de la tecnociencia, de la biología o los sistemas digitales, que como veremos, permiten nuevas formas relacionales, nuevas formas de ser y estar en el mundo.

Desde estas premisas y como una necesidad de intentar entender dónde nos encontramos actualmente y hacia dónde nos dirigimos, veremos cómo desde las nuevas tecnologías y desarrollos digitales, así como desde el aparato tecnocientífico, intentan despojarnos de nuestra temporalidad -como fórmula para asir, modificar y controlar con relativa facilidad aquello a lo que podemos ser reducidos-, abandonando el verdadero significado que compromete a la esencia humana. Espacios y mecanismos que obligan a una reflexión sobre aquello que somos o podemos llegar a ser, y que desde el espacio artístico se ponen en evidencia.

Relaciones donde las dicotomías como dentro/fuera, bio/tecno, orgánico/inorgánico, cada vez más difusas, implican un replanteamiento de los límites de nuestro yo, de nuestra existencia. Fragmentos y parcialidades que nos obligan a preguntarnos: ¿qué es el yo? Si como vimos anteriormente, nuestra consistencia está basada en la imposibilidad de fijarnos o entendernos desde un punto de vista único y cerrado, desde la genética y las tecnologías digitales/informáticas ¿a qué podemos llamar yo?, ¿qué es lo humano?, o mejor aún, ¿qué humano queremos llegar a ser?

En respuesta a esto y desde la práctica artística, veremos cómo se establecen procedimientos o tentativas que señalan y evidencian ya no sólo esa imposibilidad de fijeza o sustento, sino que en el proceso de ser instrumentalizados en espacios y fórmulas ajenas a nosotros mismos, al ser tratados como partes diferenciables y abstraídos a puros datos, sólo podemos una y otra vez volver a nuestra esencia: tiempo, decadencia y muerte.

5.1 Dermocartografía de la exterioridad

El hombre moderno tiene una piel en lugar de un alma.

James Joyce.

*Clearly technology will not save us from the insufferable
condition of eternal recurrence.*

*Es evidente que la tecnología no nos salvará de la condición
insoportable del eterno retorno.*

Critical Art Ensemble. *The Electronic Disturbance.*

*Los datos están por todas partes y se acumulan en cantidades vertiginosas*⁷⁷⁸. Así comienza Lisa Gitelman su artículo "*Raw Data*" is an Oximoron ("*Datos en Bruto*" es un Oxímoron), publicado por primera vez en 2013. Una aseveración donde encontramos, a nuestro entender, los elementos fundamentales para entender en qué lugar nos encontramos hoy: no es sólo el hecho de que los datos estén por todas partes, sino que se están acumulando en cantidad y de manera vertiginosa. Tal y como expresa Gitelman, hasta hace relativamente poco, apenas unos 20 años, para el almacenamiento y la transmisión de la información se trabajaba con bases de datos medidas en kilobytes –esto es, como unidad de almacenamiento de información equivalente a 10^3 (mil) bytes-. Hoy en día, sin embargo, esa acumulación y su transmisión es trabajada con unidades medidas en petabytes, es decir, 10^{15} bytes o lo que es lo mismo, mil billones de kilobytes. Esto nos puede dar una pequeña idea de cómo actualmente los datos, la información, son elementos absolutamente importantes para nuestra vida, teniendo en cuenta su crecimiento o magnitud ascendiente de forma acelerada, y que como bien expone Gitelman:

*[...] constituyen el fundamento de las decisiones políticas modernas [...] subyacen a los protocolos de la salud pública y la práctica médica [...] fundamentan las estrategias de inversión y los instrumentos derivados del capital financiero. Los datos informan lo que sabemos sobre el universo, y ayudan a indicar lo que le está sucediendo al clima de la Tierra. "Nuestros datos no sólo nos dicen lo que está pasando en el mundo", anuncia IBM; "En realidad nos está diciendo hacia dónde va el mundo"*⁷⁷⁹.

⁷⁷⁸ GITELMAN, Lisa. "'Raw Data' is an Oximoron". En: CHUN, Wendy Hui Kyong y WATKINS FISHER, Anna (eds.), *New media, old media; a history and theory reader*. 2ª ed. London: Routledge, 2016. pp. 167-176. 2016. p.167.

Data are everywhere and piling up in dizzying amounts.

⁷⁷⁹ Ibid. p.167.

Los datos, en definitiva, atraviesan y permean todos y cada uno de nuestros espacios; social, cultural, económico.

Ante esto, nos parece pertinente plantear, tal y como ya propuso Jens Hauser en relación a la exposición por él comisariada, *Sk-interfaces*⁷⁸⁰: *¿Nuestro ser-en-el-mundo puede construirse sobre los flujos de datos?*⁷⁸¹ Aunque siguiendo desde esta cuestión y desde estos planteamientos, quizá la pregunta más acertada sería si nuestro ser en el mundo puede ser interpretado, analizado y percibido a través de estos flujos de datos. Porque lo que sí sabemos es que cada vez más y de manera más profunda, existen enormes cantidades de información que se desprenden y forman parte de nosotros y de nuestras relaciones. Si como vimos anteriormente, la manera de identificación más amplia y difundida como herencia directa del *Portrait parlé* en el siglo XIX⁷⁸² era efectuada a través de un número personal contenido en un DNI; con fotografías, datos personales, género, edad, huella dactilar etc., que permitía una clara organización y orden social, en estos momentos toda nuestra información está contenida, modificada y visualizada a través de dispositivos y herramientas vinculadas con el ámbito digital o informático. Elementos como las tarjetas de crédito con sus correspondientes códigos específicos, así como todas aquellas claves necesarias para realizar actividades a través de sistemas informáticos -espacio omnipresente y cada vez más inmerso en la vida cotidiana de nuestra sociedad global-, son una clara muestra de ello. Nuestra identificación está basada en unos intereses específicos para el mercado global de la información; ya no son productos sino servicios; ya no somos productores, sino consumidores. Y todo ello, a una velocidad vertiginosa en la que podemos ser controlados permanentemente según nuestros flujos de datos, que permiten un seguimiento e interpretación basadas en nuestras prácticas particulares, así como en unas preferencias singulares de consumo. Nuevos mecanismos de control y producción de subjetividad que como una clara evolución de la sociedad disciplinaria expuesta por Foucault, nos lleva hacia el control total y a todos los niveles de la vida, provocado por la disolución de los límites espacio-temporales. De ahí, que en pleno apogeo y desarrollo de este tipo de mecanismos, cuya eficacia está producida por una deslocalización o dilatación de los márgenes en las instituciones que se encargan de *repartir el espacio y ordenar el*

[...] form the bedrock of modern policy decisions [...] underlie the protocols of public health and medical practice [...] undergird the investment strategies and derivative instruments of finance capital. Data inform what we know about the universe, and they help indicate what is happening to the earth's climate. "Our data isn't just telling us what's going on in the world," IBM advertises; "it's actually telling us where the world is going."

⁷⁸⁰ Tal y como expusimos anteriormente, la muestra comisariada por Jens Hauser, fue realizada entre febrero y marzo de 2008 en FACT, Foundation for Art and Creative Technology en Liverpool. Más tarde, bajo el nombre de *Sk-interfaces. Exploding borders in art, technology and society*, se llevó a cabo en Casino Luxembourg. Forum d'art contemporain, desde septiembre de 2009 a enero de 2010, en Luxemburgo. Entre los artistas participantes podíamos encontrar a Stelarc, Orlan, Critical Art Ensemble, Oron Catts e Ionat Zurr. La exposición se centraba en explorar y mostrar las posibles relaciones entre la Piel y el arte, la ciencia, la cultura y los desarrollos tecnológicos.

Para más información, véase:

HAUSER [COM.], (2008). Op. Cit.

HAUSER [COM.], (2009). Op. Cit.

⁷⁸¹ MULATERO, Ivana. *Interview à propos de «sk-interfaces»* [en línea] Noema. 2011. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://noemalab.eu/ideas/interview/interview-a-propos-de-sk-interfaces/>>.

⁷⁸² Para más información, véase: 4.1 *Dermocartografía del enmascaramiento*.

tiempo, Deleuze planteara, como ya expusimos anteriormente, un cambio de paradigma a partir de las herramientas foucaultianas entendiendo la sociedad contemporánea como una sociedad de control⁷⁸³. Lo esencial, a diferencia de la disciplinaria, no es un número o una marca, sino una *contraseña (mot de passe)* que permite el acceso a la información. Porque los individuos y las masas *se han convertido en indicadores, datos, mercados o “bancos”*⁷⁸⁴, controlados por el *marketing* de manera veloz, continuada e ilimitada, que al mismo tiempo va cambiando sus premisas en un afán de *modulación* constante. Así, nuestros datos pueden ser organizados, visualizados y analizados para llegar a ser accesibles y comprensibles, de tal forma que puedan ser considerados una parte específica *modulable* de nuestra existencia.

Siguiendo desde este andamiaje, podemos exponer que el desarrollo tecnológico y científico especialmente desde los años 70 y 80 del siglo XX, ha transformado enormemente nuestra sociedad y por ende nuestras relaciones. Tanto a nivel individual como desde su asimilación e implantación a través de diferentes ámbitos y disciplinas como la médica; las nuevas tecnologías y su rápido desarrollo, forman parte indiscutible e indisoluble de nuestra vida cotidiana. Elementos y actividades, al fin y al cabo, que cambian rotundamente nuestra relación con el mundo, obligándonos a redefinir constantemente nuestras experiencias, así como la necesidad de evaluar los límites y vínculos necesarios y existentes entre los diferentes ámbitos de conocimiento. Desarrollos científicos y tecnológicos que nos obligan a replantear cuestiones desde el ámbito sociocultural, donde las *viejas distinciones -hombre/mujer, vivo/muerto, natural/artificial, cuerpo/no-cuerpo, yo/otro, autonomía/control, orgánico/no-orgánico-*, como bien expone Stephen Wilson, *aparecen cada vez más difusas*⁷⁸⁵. Conocimiento científico y humanístico, que de manera exponencial y fundamentalmente desde el ámbito artístico, se intentan entretrejer en un afán por disminuir las distancias ya instauradas desde el Renacimiento.

Si atendemos al ámbito médico y científico, si bien la filosofía mecanicista triunfó durante los siglos XVII y XVIII, será con las diferentes disciplinas técnico-políticas ya expuestas por Foucault; como el hospital, la escuela, o la fábrica, cuyo orden y control ejercerán y formarán aquellos cuerpos dóciles totalmente manipulables. Algo, por otro lado, que hemos arrastrado hasta nuestros días, totalmente comprobable en lo que podríamos llamar la fragmentación hasta su límite último del cuerpo humano. Ya no somos una unidad corporal y mental; sino trozos, fragmentos y funciones totalmente ajenas entre sí. La medicina no entiende de sujetos, sino de partes de organismo y de su correcto funcionamiento. No somos sujetos, somos individuos enfermos, que necesitan de unos u otros dispositivos para ser mejorados y aliviados de esa carga corporal que amenaza constantemente con la degeneración, el envejecimiento y la muerte. Una visión instrumental de lo vivo, que sólo intenta despojar al ser humano de su esencia; de su vulnerabilidad y decadencia,

⁷⁸³ Términos ya tratados anteriormente. Para más información, véase: 2.3.3. *Sociedades de Control. ¡Goza!*

⁷⁸⁴ DELEUZE, (2014b). Op. Cit. p.281.

⁷⁸⁵ WILSON, Stephen. *Information Arts. Intersections of Art, Science, and Technology*. 1ª ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002. p.149.

sin importar en cualquier caso, las condiciones de existencia personal e individual propias de cada individuo. Sólo somos partes, informaciones externas a nosotros mismos totalmente ajenas y desplazadas como si de una máquina imperfecta se tratara; con partes reemplazables y manipulables según una verdad exclusiva propia de las ciencias de la salud como la medicina, pero también a través de la biónica, la biotecnología o la ingeniería genética.

Diagnósticos e informaciones que por un lado intentan alargar la vida, mejorar nuestra salud, prevenir y curar, pero que al mismo tiempo se distribuyen como estrategias biopolíticas de hoy, donde lo principal es la manipulación de la vida con apoyo único de esas informaciones y aquellos datos extraídos y separados del individuo. Diagnósticos que han sido posibles con ayuda de nuevos dispositivos y tecnologías digitales, informáticas o tecnocientíficas, que permiten ver, producir y entender al ser humano fuera de la cotidianidad. Imágenes del interior de nuestro cuerpo sin necesidad de rasgar la Piel o las conseguidas con ayuda de microscopios de luz, así como el conocimiento de nuestra secuencia de ADN, son un ejemplo de aquello que desvela fragmentos de nosotros mismos que de otra manera no seríamos capaces de ver y entender. Sin embargo, aun con la mejora y búsqueda de perfección de nuestra imagen, de nuestra salud y nuestra corporalidad, somos algo más que huesos, músculos, grasa, células y genes, y por supuesto, aunque podamos alargar nuestra existencia, no podemos escapar del envejecimiento y la muerte.

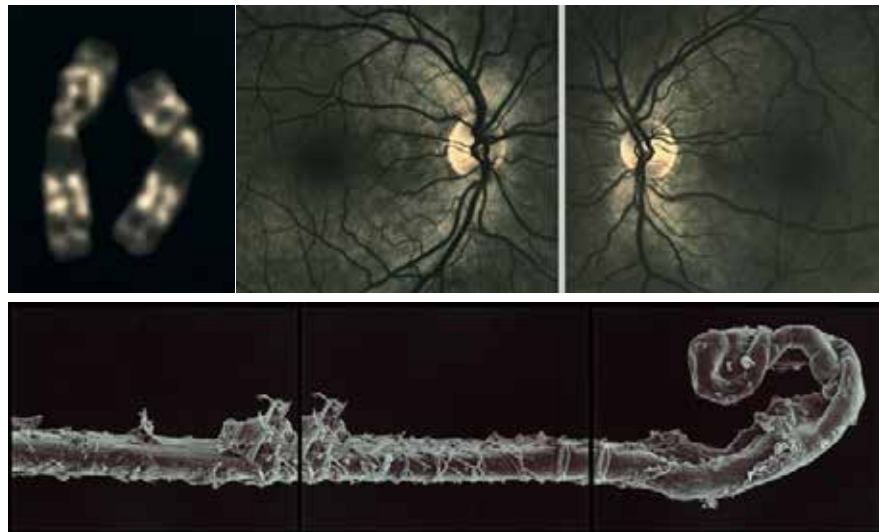


Fig.318. Gary Schneider, *Genetic-Self-Portrait*. 1997-1998.

Imágenes que muestran zonas ampliadas de diferentes partes de la Piel y el cuerpo de Shneider producidas con sistemas científicos de digitalización y ampliación de imagen. Microscopios electrónicos de barrido, microscopios de luz o una cámara no midriática, fueron algunos de los aparatos utilizados para la captura y aumento de las mismas. De izquierda a derecha y de arriba abajo, las imágenes corresponden a *Chromosomes 11* (*Cromosoma 11*), 1997; *Retinas*, 1998; *DNA DYZ3/DYZ1* (*ADN DYZ3/DYZ1*), 1998 y *Hair* (*Pelo*), 1997.

Pero si por un lado se intenta despojar al individuo de su parte física y esencial, concentrándolo en compleja información, fórmulas y datos, al mismo tiempo la necesidad de reemplazo y mejora del funcionamiento del organismo implica un interés cada vez mayor en la producción y desarrollo de nuestra imagen como último reducto en esa búsqueda del perfeccionamiento y de la eterna juventud. Rodeados diariamente de imágenes que muestran una Piel lisa y perfecta, intentamos desdeñar de nosotros mismos todo aquello que no se ajuste a la norma con eternas dietas, ejercicios, cremas o cirugías. Y de manera digital, a través de software específico que permite la manipulación digital de nuestra imagen, somos capaces de proyectar una nueva apariencia y representación que cambia y altera la manera de entender nuestra Piel. Tenemos la capacidad de reconfigurar y modificar nuestra imagen como si de un objeto manipulable se tratara; combinar, modificar e hibridar son operaciones habituales que permiten la combinación de los diferentes datos a los que somos abstraídos.

Intentos constantes de ocultar nuestra Piel en su esencia física y humana; con sus marcas, arrugas y pliegues, que nos arrastra a espacios de interacción donde la corporalidad desaparece siendo testigos de un borrado de los límites entre lo que concebimos como *bio* y como *tecno*. Cyborg y semicyborgs⁷⁸⁶, cuyas prótesis y relación en espacios de *realidad virtual* se convierten en una parte cotidiana de nuestra existencia en el mundo. Actualmente no podemos vivir sin aparatos externos que conviven diariamente en plena extensión con nuestra corporalidad; ejemplo de ello son los Smartphones, el GPS o el ordenador, que tras nuestra relación con ellos -

⁷⁸⁶ El término *Cyborg* (*Ciborg* en castellano), fue acuñado en los años 60 por Manfred E.

Clynes y Nathan S. Kline, como respuesta a la necesidad de buscar mejoras en el ser humano junto con la tecnología en plena exploración espacial. Acrónimo en inglés de *Cyber* o *Cybernetic* y *Organism* (cibernético y organismo), se refiere a la creación de un hombre mejorado con capacidad suficiente para sobrevivir en condiciones diferentes a las de la tierra; un híbrido hombre-máquina cuyas cualidades fisiológicas son reforzadas por prótesis técnicas. Más adelante, en 1984, Donna Haraway se apropió del término para abordar de manera especialmente feminista la obsolescencia del género desde la obsolescencia del cuerpo; éste último considerado como el espacio de dominación y sumisión. Híbrido de organismo y máquina, el Ciborg para Haraway es la manera de liberar a todos los hombres y mujeres del esencialismo que les supone su dominación. Como ella misma explica en su texto *A Cyborg Manifesto. Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century* (*Un manifiesto ciborg: ciencia, tecnología, y feminismo socialista a finales del siglo XX*): *Un ciborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social como también de ficción. La realidad social es una relación social vivida, nuestra construcción política más importante, un mundo cambiante de ficción. Los movimientos internacionales de las mujeres han construido la 'experiencia de las mujeres', así como han destapado o descubierto este objeto colectivo crucial. Esta experiencia es una ficción y un hecho político de gran importancia. La liberación se basa en la construcción de la conciencia, de aprehensión imaginativa, de opresión y también de posibilidad. El ciborg es materia de ficción y experiencia vivida que cambia lo que importa como experiencia de las mujeres a finales del siglo XX.*

A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. Social reality is lived social relations, our most important political construction, a world-changing fiction. The international women's movements have constructed "women's experience", as well as uncovered or discovered this crucial collective object. This experience is a fiction and fact of the most crucial, political kind. Liberation rests on the construction of the consciousness, the imaginative apprehension, of oppression, and so of possibility. The cyborg is a matter of fiction and lived experience that changes what counts as women's experience in the late 20th century.

HARAWAY, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century". En: WEISS, Joel et al. (eds.), *The International Handbook of Virtual Learning Environments*. 1ª ed. Netherlands: Springer, 2006. pp. 117-158. 2006. p.117.

principalmente táctil,- nos proporcionan nuevos espacios y maneras de entender y estar el mundo, donde la corporalidad y su fisicidad progresivamente se expande. Tecnologías omnipresentes y espacios que no actúan como nuevas realidades o simulaciones de lo real, sino como nuevas experiencias y sensaciones propias y físicas que forman parte del mundo y de nosotros; una Piel que cada vez con más amplitud se disuelve y se expande.

Fig.319. *Cicret*. Prototipo en desarrollo como sistema *wearable* (término inglés cuya traducción directa es *llevable* o *vestible*, utilizado para referirse a elementos o dispositivos electrónicos que se portan por el usuario en alguna parte de su Piel), a modo de pulsera con un picoprojector, para convertir la Piel en superficie de contacto interactiva. El objetivo es convertir la Piel del antebrazo en la interfaz táctil del sistema operativo de nuestro Smartphone. Aunque comenzaron el proyecto en 2014, no existen claros avances en el desarrollo definitivo.

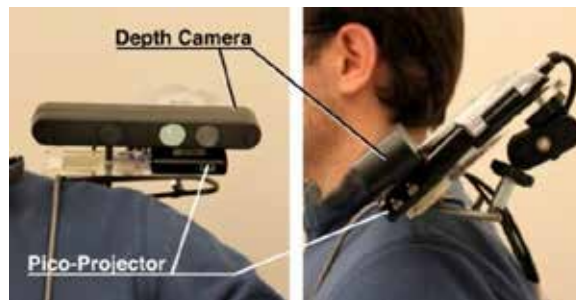
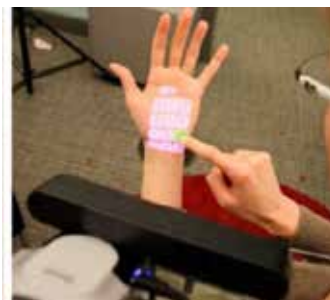


Fig.320. *Omnitouch*. Prototipo desarrollado en el año 2011 por investigadores de Microsoft Research y la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh, Estados Unidos, como sistema *wearable* de detección y proyección de profundidad que permite que cualquier superficie, incluyendo la Piel, pueda transformarse en un espacio de interacción multitáctil.



Una dilatación de nuestros márgenes físicos -de la Piel, de lo entendido como humano- que nos obligan a replantear cómo será nuestro inmediato futuro, quiénes somos y qué o cómo podemos llegar a ser, exigiendo nuevas respuestas ante los cambios y desarrollos logrados hasta el momento. Apparently nuestra corporalidad y fisicidad, en la contemporaneidad, está destinada a *mutar* o

*desaparecer*⁷⁸⁷, tal y como exponía Paul Ardenne. De ahí, que podamos encontrar numerosos autores que no dudan en entender que vivimos en un mundo cada vez más descorporeizado, como apunta David Le Breton; en un tiempo *postbiológico*, tal y como expone Morabe; pero también en un espacio *desrealizado* o *virtual*, en el sentido de ilusión o apartado de lo real; así como términos tales como *postevolucionista*, *postorgánico* o *posthumano*... en cuyo estudio podemos encontrar teóricos como Pierre Lévy, Francis Fukuyama, Paula Sibila o Rossi Braidotti. Es evidente que todos los términos tienen en común la raíz *Post-*, certificando una ruptura, separación o alejamiento con el término al que hacen referencia. Revisar todos estos conceptos sólo nos serviría para bien aceptar o rechazar sus ideas fundamentales; es necesario modificar la condición o esencia física humana - entendida como obsoleta-, para ser convertida en un elemento o elementos totalmente programables y manipulables. Existe una preocupación por desligar el cuerpo y la Piel, -por tanto al sujeto,- de su verdadera esencia; la muerte, porque recordemos que *tener que ser* implica *tener que morir*.

Quizá, en este punto, ya no sólo es importante plantearse cómo cambia nuestro estar en el mundo en una sociedad invadida por la información, las nuevas tecnologías, los desarrollos y sus dispositivos asociados, sino, ¿qué entendemos como humano?

⁷⁸⁷ ARDENNE, Paul. "Figurar lo humano en el siglo XX". En: CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (eds.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. 1ª ed. Murcia: Cendeac, 2004. pp. 35-45. 2004. p.45.

5.1.1 A nuestra imagen y semejanza. Estrategias de posibilidad

La narración bíblica conocida por todos en la que se exponía que *el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios*⁷⁸⁸, podría ser rescatada y situada en la contemporaneidad más bien como aquél que es creado a imagen y semejanza de sí mismo. Actividades como la ingeniería de tejidos, la clonación o la fecundación in vitro, son procedimientos donde la naturaleza o dios quedan relegados; donde poco o nada parece que puedan hacer.

Actualmente tenemos la capacidad de decidir cómo queremos que sea nuestro futuro hijo; libre de *fallos* genéticos y con ciertas características físicas apropiadas a nuestros deseos. Podemos formar parte de un control genético cuyo resultado sea un bebé con los ojos de un determinado color, con un desarrollo y una estatura específica y con predisposición a no tener ciertas enfermedades. Asistencia médica ya en la procreación, totalmente programable y esperada. De la misma manera, si sufrimos algún tipo de accidente en el que por ejemplo parte de nuestra Piel queda deteriorada, a través del cultivo de células humanas podemos conseguir generar un nuevo tejido para ser implantado correctamente como si de un trozo de nuestra propia Piel se tratara. Piel humana que vive y crece controlada fuera de un organismo vivo al que le pertenece y que desde la medicina regenerativa, especialmente desde la ingeniería de tejidos o tisular⁷⁸⁹ se intenta realizar esa sustitución del tejido afectado para ser reconstruido.⁷⁹⁰

En este último caso, la Piel crece y vive fuera del individuo para más tarde ser rescatada y posicionada en una parte de la superficie corporal. Se repara, reemplaza y mejora la parte o el tejido afectado. Sin embargo, en el caso de la reproducción in vitro o la clonación, así como determinadas actividades relacionadas en el control genético, no es necesario esperar a que exista una falla o una necesidad de reemplazo, sino que ya desde el inicio todo queda estudiado y sistematizado en el laboratorio.

Aunque de manera general nos puede parecer que este tipo de tecnologías son propias de una narración de ciencia ficción, todas ellas son investigaciones y

⁷⁸⁸ Génesis 1:26

⁷⁸⁹ La Ingeniería Tisular es fruto de la experiencia y la aplicación de prácticas conjuntas entre la biología celular, la bioquímica y la biología molecular. Las primeras aplicaciones fueron realizadas sobre la superficie dérmica y a día de hoy es la más utilizada, aunque también incluyen tejidos para prótesis vasculares, cardíacas, y células específicas para páncreas, hígado o intestino.

Para más información, véase:

FALKE, German F. y ATALA, Anthony. "Reconstrucción de tejidos y órganos utilizando ingeniería tisular". *Archivos Argentinos de Pediatría*. vol. 98, no. 2, pp. 103-115. 2000.

⁷⁹⁰ Aunque de manera más habitual en estos casos lo más utilizado son los autoinjertos, es decir, parte de Piel sana de otra zona intacta es injertada en la zona afectada, en las ocasiones en las que el individuo no tiene suficiente Piel sana es necesario recurrir a los cultivos en laboratorio. El trámite es relativamente sencillo; tras una biopsia ésta es cultivada externamente hasta que se consigue la estructura y tamaño adecuados para el posterior injerto.

Para más información, véase:

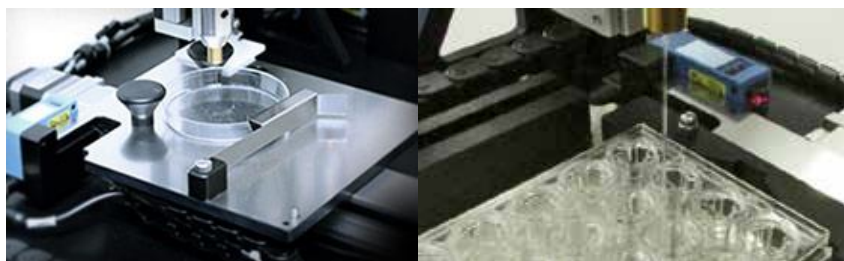
ARENAS GÓMEZ, Claudia Marcela, MERIZALDE SOTO, Gabriel Jaime y RESTREPO MÚNERA, Luz Marina. "Sustitutos cutáneos desarrollados por ingeniería de tejidos". *Iatreia*. vol. 25, no. 1, pp. 42-53. 2012.

FALKE y ATALA, (2000). Op. Cit.

desarrollos realizados actualmente y de manera constante. Cada vez más y con mayor eficiencia, podemos ser manipulados fuera de nosotros mismos, a imagen y semejanza de nuestros intereses, de nuestras necesidades y de nuestras búsquedas más personales, donde la Piel puede ser reemplazada y mejorada con ayuda de las nuevas tecnologías, la informática, la tecnociencia o la genética.

Muchas de estas nuevas tecnologías son aprovechadas desde la industria y el comercio, donde empresas de diversa función y servicios utilizan estos nuevos desarrollos para un máximo rendimiento en su producción. Algo que conoce perfectamente la marca francesa L'Oreal, cuyas necesidades para investigación y testeo de cosméticos requerían de Piel humana sobre la que poder probar sus productos sin necesidad de experimentar con animales. De ahí, que ya en los años 80 decidiesen destinar parte de sus beneficios al cultivo de Piel humana en sus propios laboratorios.⁷⁹¹ Sin embargo, será en mayo de 2015 cuando se consolidará la agilización y maximización de producción de tejido humano para sus experimentos al asociarse con la empresa americana Organovo⁷⁹², desde donde se realizan impresiones de tejido biológico uniendo biología celular y una tecnología innovadora que ellos denominan *Bioprint 3D*. Con esta tecnología son capaces de imitar la forma, la arquitectura y función de los tejidos humanos permitiendo un uso funcional. De esta manera, a través de los tejidos creados, permiten la realización de ensayos clínicos sin necesidad de pruebas o administración de medicamentos a un individuo vivo, así como la posibilidad de reemplazo e implantación de estos tejidos por aquellos que estén dañados.

Fig.321. Imágenes de las impresoras 3D utilizadas por la empresa Organovo para la creación de tejidos biológicos.



⁷⁹¹ Desde los años 80 del siglo XX L'Oreal utiliza muestras de Piel donadas por pacientes de cirugía plástica, pero la necesidad de un mayor número de Piel humana para sus investigaciones, con las que poder evaluar la toxicidad y eficacia de sus productos, ha llevado a la empresa a unirse con Organovo Holding Inc.

Para más información, véase:

WINTER, Caroline. "L'Oreal usará piel humana imprimida en 3D para sus investigaciones". *El País*. [en línea] 19 mayo 2015. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <http://economia.elpais.com/economia/2015/05/19/actualidad/1432049709_856238.html>.

COLLINS, Katie. "L'Oreal is 3D printing human skin to test cosmetics". *Wired*. [en línea] 19 mayo 2015. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.wired.co.uk/article/loreal-3d-printing-skin>>.

⁷⁹² Organovo Holdings Inc fue creada en 2007 en San Diego, Estados Unidos.

Para más información, véase:

Organovo Holdings Inc [en línea] Organovo. . [sin fecha]. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.organovo.com>>.

La distinción entre lo natural y lo artificial pierde su sentido, dilatando sus fronteras. Piel y tejido humano que se muestra en la exterioridad, pero al mismo tiempo absolutamente cercano porque forma parte de nosotros. Lo cotidiano se expande mostrando una vida externa; la cual puede ser controlada y manipulada. El ámbito médico y científico insiste en superar las limitaciones físicas y orgánicas del ser humano, ocupando un lugar cuya meta aspira a la posibilidad de crear y controlar la vida. Dominio absoluto de lo orgánico en cuya relación e imbricación con lo tecnológico permite apropiarse de la técnica para diluir las fronteras entre vida y muerte, lo material e inmaterial, lo natural y artificial. Somos información, pero sobre todo una información manipulable, que reformula la manera de entender nuestro estar en el mundo. Pero especialmente, somos información manipulable a través de los sistemas y mecanismos tecnocientíficos que procuran un saber/poder específico sobre aquello que somos.

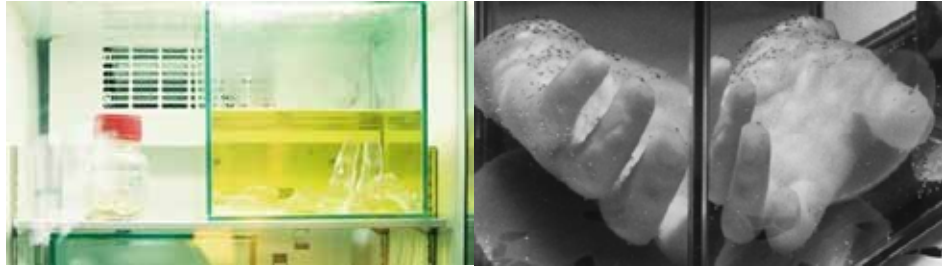
Así, en la constante pérdida o expansión de estos límites, numerosos artistas intentan determinar cómo coexisten estas relaciones y sus implicaciones en relación a nuestra existencia, teniendo en cuenta en sus prácticas aquellos mecanismos, herramientas, discursos y paradigmas propios del saber tecnocientífico. Algo que muestra claramente la artista **Polona Tratnik**⁷⁹³ en 2001 con su pieza 37° C. Con este trabajo se propuso cultivar células y tejido dérmico humano con ayuda del Centro de Transfusión de Sangre de Eslovenia, en un intento por acercar esa parte totalmente ajena y al mismo tiempo tan cercana a nuestra cotidianidad. De manera general, el crecimiento de tejido en un laboratorio poco o nada tiene que ver con la vida, con el ser humano; simplemente es un trozo de Piel que crece y vive en una placa de Petri cuando la temperatura es de 37° y muere cuando esta temperatura baja a 4°. A la temperatura de 4° esa Piel está muerta, no tiene vida, sin embargo, puede ser revivida en el momento en que se reanuda la temperatura de los 37°. Polona, interviene con herramientas propias de laboratorio, con las que de alguna manera no sólo muestra y explora los límites de lo propiamente humano, de lo cotidiano y de nuestra Piel, de la vida y la muerte, sino que expone y reflexiona acerca de la imposibilidad de compactar toda nuestra información identitaria, lo que somos, en meros dígitos o informaciones numéricas, con la incapacidad por otro lado, de tener la certeza de saber quiénes somos. Como bien explica:

*La Partición de un individuo vivo en "nuevas" entidades vivientes con igual contenido informativo simultáneamente significa una posibilidad de su repetición. Pero al mismo tiempo, este concepto también abstrae a una persona a la mera información*⁷⁹⁴.

⁷⁹³ Artista tratada anteriormente en esta investigación, Para más información, véase: 4.2.2. *Transferencias: más allá de la superficie.*

⁷⁹⁴ TRATNIK, Polona. 37°C [en línea] Polona Tratnik. 2001. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.polona-tratnik.si/37C.htm>>.

Fig.322. Polona Tratnik. 37° C. 2001.



Aunque ese tejido dérmico externo es un elemento en cuya estructura y composición se encuentra nuestra información, nuestro ADN, nuestras células, y puede crecer y mantenerse vivo, cabría preguntarse si somos nosotros. Material en cualquier caso descontextualizado en un laboratorio, ajeno totalmente a la condición y experiencia humana. Una Piel objetualizada, objeto externo de estudio; distinto y extraño al individuo. Por ello, Polona se enfrenta en todos sus proyectos ante la separación y el hermetismo propio de las instituciones y prácticas científicas en relación con la experiencia humana, en un intento por disminuir esa brecha relacional. De ahí, que durante los años 2010 y 2011, tras piezas interdisciplinarias previas en las que estas cuestiones comienzan a plantearse, realizará *Hair in Vitro / Las in Vitro*⁷⁹⁵ (*Pelo in Vitro*), donde los diferentes niveles que componen la pieza se sumergen claramente en un intento claro por acercar al ámbito social y cultural estos procedimientos y sus posibilidades.

Fig.323. Polona Tratnik. *Hair In Vitro/Las in Vitro*. 2010-2011.

Procedimiento quirúrgico de extracción de pelo y tejido humano, trabajo sobre la muestra y su preparación en el laboratorio.



Realización del proyecto en 2003, en L'Art Biotech de Nantes, Francia y anteriormente en 2001, en Kapelica Gallery, Ljubljana, Eslovenia. Coproducción del proyecto: Educell, Cell Therapy Service.

Partition of a living individual into "new" living entities with the same informative content simultaneously means a possibility of his or her repetition. But at the same time this concept also abstracts a person to mere information.

TRATNIK, Polona. *Hair In Vitro / Las in vitro* [en línea] Polona Tratnik. 2010b. Disponible en: <<http://www.polona-tratnik.si/hairinvitro.html>> [Consulta: 28 octubre 2016].

⁷⁹⁵ TRATNIK, Polona. *Hair In Vitro / Las in vitro* [en línea] Polona Tratnik. 2010a. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.polona-tratnik.si/hairinvitro.html>>.

En plena colaboración con artistas, científicos y técnicos, Polona plantea la extracción de pelo humano junto con parte de tejido y Piel, para más tarde ser aislado y mantenido en condiciones vivas propias del laboratorio. Pelo y tejido humano que bajo condiciones óptimas creadas artificialmente, es capaz de vivir fuera de su huésped, incluyendo su cambio y crecimiento hasta su muerte. Así, Polona divide su proceso en tres niveles; el procedimiento quirúrgico en el que se realiza la extracción; el trabajo sobre la muestra y su preparación en el laboratorio; y la muestra de la modificación y crecimiento in vitro. Todo ello documentado con fotografía y video de forma secuencial y en tiempo real, permitiendo al espectador ser consciente de todo el proceso y su modificación.⁷⁹⁶

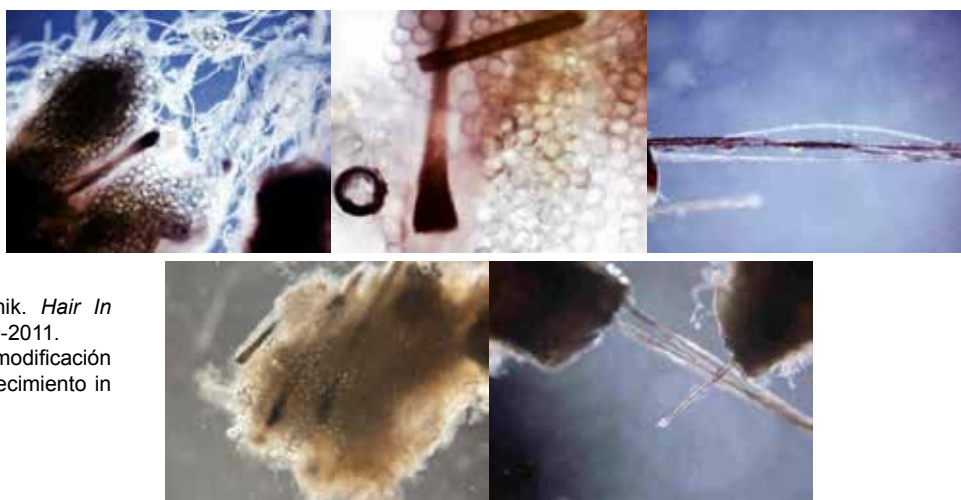


Fig.324. Polona Tratnik. *Hair In Vitro/Las in Vitro*. 2010-2011. Microfotografía de la modificación de la muestra y su crecimiento in vitro.

En el momento en que Polona nos expone los diferentes momentos y estados del proceso, somos capaces de evaluar de manera más cercana las capacidades y características específicas que la biotecnología puede ofrecer, así como la convergencia de diferentes puntos de vista; científico, artístico y finalmente social. Porque Polona hace hincapié especialmente en que su objetivo es que todos estos conocimientos y prácticas, a priori fuera de la experiencia cotidiana, tenga una clara comunicación con el público, con la experiencia individual y colectiva, provocando un acercamiento, cuestionamiento y reflexión desde la esfera social. Por ello, tal y como ella explica, su trabajo *no está orientado a producir productos terminados, artefactos para la contemplación del observador, sino a la apertura del proceso de investigación y todo el discurso hacia el público en situaciones diversas*⁷⁹⁷.

⁷⁹⁶ Para más información, véase:

TRATNIK, Polona. *Hair In Vitro*. [Video]. [en línea] 2010d. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <http://www.polona-tratnik.si/Hair-In-Vitro-All_New2.mp4>.

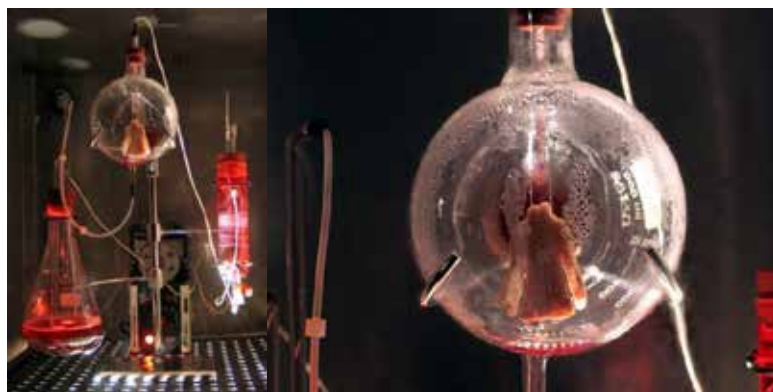
TRATNIK, Polona. *Hair In Vitro /Las in Vitro (Fotografías)* [en línea] Polona Tratnik. 2010c. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.polona-tratnik.si/hairinvitrophotos.html>>.

TRATNIK, Polona. *Hair In Vitro / Las in Vitro (Microfotografías)* [en línea] Polona Tratnik. 2010b. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.polona-tratnik.si/hairinvitrophotosmicro.html>>.

⁷⁹⁷ ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Surplus LIFE: The Philosophy of Contemporary Transitional Art and Form of Life. With Regards to the Artistic Productions of Polona Tratnik*. [en línea] 1ª ed. Ljubljana: Horizonti,

De igual manera que Polona, existen numerosos investigadores y artistas que parten de su interés por estas cuestiones involucrándose profundamente en este tipo de estudios. Desde SymbioticA⁷⁹⁸, como laboratorio artístico de la Universidad del Oeste de Australia, ubicada en la ciudad de Perth, podemos encontrar desde una base de extensa colaboración entre artistas e investigadores, diversos planteamientos artísticos inmersos en diferentes áreas científicas como la Biología, la Ecología, la Bioética, la Neurociencia, la Ingeniería de tejidos y las ciencias del sueño. Tanto residentes de su programa, como colaboradores y académicos de todo el mundo, han utilizado y utilizan sus instalaciones para el desarrollo de numerosas investigaciones artísticas basadas en el uso de herramientas y tecnologías científicas.

Fig.325. Oron Catts e Ionat Zurr. *Victimless Leather: A Prototype of Stitch-less Jacket grown in a Technoscientific Body*. 2004.



Desde estas premisas, **Oron Catts** (Helsinki, 1967), artista, curador y director de SymbioticA, e **Ionat Zurr** (Londres, 1970), artista, curadora y coordinadora académica de la misma, trabajan conjuntamente desde la ingeniería de tejidos como vía para cuestionar y criticar los espacios y las relaciones en la instrumentalidad de la vida. Anteriormente al establecimiento de SymbioticA, ambos artistas ya colaboraban en el proyecto *The Tissue Culture and Art*⁷⁹⁹ (*Cultivo de Tejidos y Arte*), desde el que diseñaron en el año 2004 uno de sus proyectos más importantes: *Victimless Leather*:

2011. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.polona-tratnik.si/knjiga%20%20final.pdf>>. p.92.

The work is not oriented to producing finished products, artifacts for observer's contemplation, but to opening of the research process and the whole discourse to the public at diverse occasions.

⁷⁹⁸ SymbioticA. The Centre of Excellence in Biological Arts School of Anatomy and Human Biology at the University of Western Australia. (SymbioticA. Centro de Excelencia en Artes de la biología de la Escuela de Anatomía y Biología Humana de la Universidad del Oeste de Australia). Fundada en el año 2000.

Para más información, véase:

SymbioticA. *The Centre of Excellence in Biological Arts School of Anatomy and Human Biology at the University of Western Australia* [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.symbiotica.uwa.edu.au/>>.

⁷⁹⁹ Fundado por ambos artistas en 1996.

Para más información, véase:

The Tissue Culture and Art Project [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.tca.uwa.edu.au/index.html>>.

*A Prototype of Stitch-less Jacket grown in a Technoscientific 'Body'*⁸⁰⁰ (*Piel sin víctimas: un prototipo de Chaqueta sin costuras crecido en un 'Cuerpo' Tecnocientífico*). Para el proyecto se utilizaron células humanas y de ratón para conseguir bajo unos estrictos controles y unas condiciones ambientales adecuadas proporcionadas por un biorreactor⁸⁰¹, el cultivo y crecimiento en tejido vivo. Un tipo de Piel con forma de chaqueta en una sola pieza que fue posible gracias al uso de un polímero biodegradable en tres dimensiones que actuaba de matriz con la forma específica a generar. Consiguieron un organismo exento y vivo, o como Oron e Ionat denominan; un objeto/ser *semi-vivo* o un *semiser*, que obliga a replantear las percepciones y jerarquías específicas hacia la vida. Semi-vivo porque no es autónomo; al igual que una Piel humana, estos semi-vivos necesitan de un cuerpo, que en este caso es el del laboratorio; bien una placa de Petri o un biorreactor, finalmente necesita de un cuerpo, el tecnocientífico.⁸⁰² Cuerpo que proporciona el alimento, la temperatura y las condiciones específicas y necesarias para un correcto crecimiento de la chaqueta o como en el caso del proyecto *Extra Ear. Scale 1/4* (*Oreja Extra. Escala 1/4*), en colaboración con el artista Stelarc, las condiciones para el correcto crecimiento de una réplica de la oreja del artista. De la misma manera que la chaqueta de Piel, la oreja fue cultivada a través de células vivas de donantes humanos y de ratón, con apoyo de una matriz tridimensional de polímero biodegradable con la forma específica.⁸⁰³

⁸⁰⁰ Las últimas exposiciones del proyecto fueron celebradas en 2010, dentro de la exposición *Medicine and Art: Imagining a Future for Life and Love*, (*Medicina y Arte: Imaginando un Futuro para la Vida y el amor*) en el Museo Mori de Tokyo, Japón y anteriormente en 2009, como parte de la exposición *Sk-interfaces*, en *Casino Luxembourg. Forum d'art contemporain*, en Luxemburgo.

⁸⁰¹ Un biorreactor es un sistema que permite mantener un medio biológicamente adecuado en el que es posible el crecimiento de células o tejidos.

⁸⁰² Oron e Ionat entienden que poco a poco nos estamos convirtiendo en lo que denominan el cuerpo extendido; entendiendo que nuestra supervivencia cada vez más es dependiente del cuerpo tecnocientífico.

CATTS, Oron y ZURR, Ionat. "Hacia una nueva clase de ser – El cuerpo extendido". *Artnodes*. [en línea] vol. 6. 2006. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <http://www.uoc.edu/artnodes/6/dt/esp/catts_zurr.pdf>. p.8.

El cuerpo extendido engloba todas estas células y tejidos de órganos que se arrancan/extraen de sus cuerpos huésped –células, tejidos y órganos sin cuerpo «natural»– y que están destinados a permanecer vivos y a menudo proliferar en un nuevo cuerpo que es tecnocientífico. Estos trozos de carne pueden crecer físicamente con configuraciones diferentes, juntos o desmembrados, independientemente de la especie, raza, sexo, etc., de su huésped original.

⁸⁰³ Aunque la oreja estaba pensada en un primer momento como prótesis para formar parte de la Piel de Stelarc, en última instancia el artista decidió que su escala era demasiado reducida para ser utilizada como tal y que supusiera un aumento físico y visible de su superficie corporal.

Para más información, véase:

THE TISSUE CULTURE AND ART y STELARC. *1/4 Scale Ear* [en línea] Stelarc. 2003a. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://stelarc.org/?catID=20240>>.

THE TISSUE CULTURE AND ART y STELARC. *Extra Ear - 1/4 Scale* [en línea] The Tissue Culture and Art. 2003b. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <http://www.tca.uwa.edu.au/extra/extra_ear.html>.

Fig.326. Oron Catts e Ionat Zurr. *Extra Ear*. Scale ¼. Proyecto en colaboración con Stelarc.



Como bien explican: *Hay partes de los vivos que se fragmentan y se sacan del contexto del cuerpo huésped (y este acto de fragmentación es un acto violento) y se introducen en una mediación tecnológica que «extrae» aún más su vivacidad*⁸⁰⁴. De esta manera, Oron e Ionat nos posicionan ante ciertos procedimientos y actividades que desde la creación de tejidos en este caso, implican una reflexión en relación a nuestra vida y de cómo ésta es entendida desde el ámbito científico. Relaciones violentas en la fragmentación de nuestra Piel; información individual que es manipulada de manera genérica según las posibilidades que los nuevos desarrollos en el ámbito de la biología nos permiten. Destruyendo ideas preconcebidas así como jerarquías específicas del ámbito científico que en principio no son analizadas y valoradas; como el hecho de la aparente inexistencia de la explotación animal. Como ellos exponen, *Creando una nueva clase de semiser, que depende de nosotros para sobrevivir, también estamos creando una nueva clase de explotación*⁸⁰⁵. Porque de lo que nos hablan es precisamente de esto; una explotación de la vida que no es entendida a priori como tal porque el individuo o el animal fragmentado no están presentes físicamente en el laboratorio. En el caso de la chaqueta, cuyo comienzo en el título del proyecto, recordemos, es *Victimless Leather... (Piel sin víctimas...)* ésta *no se realizó totalmente sin víctimas -utilizamos ingredientes de origen animal en los alimentos que suministramos a los tejidos. Por tanto, nuestra referencia a la ausencia de víctimas es irónica y debe leerse como una crítica a las promesas tecnológicas de "utopía"*⁸⁰⁶. Es necesario, por tanto, la utilización de ingredientes específicos animales para el cultivo y crecimiento de Piel que según la estimación aproximada apoyada en sus investigaciones, se calcula que para *el crecimiento de unos 10 gramos de tejido será necesario el suero de un ternero entero (500 ml), el cuál será sacrificado con ese exclusivo propósito*⁸⁰⁷. De ahí, que ambos artistas propongan proyectos donde los límites quedan difusos, invitándonos a reflexionar acerca de cómo estas nuevas técnicas y su utilización se distancian cada vez más de la entidad física y experiencial

⁸⁰⁴ CATTS y ZURR, (2006). Op. Cit.p.9.

⁸⁰⁵ Ibid.p.9.

⁸⁰⁶ CATTS, Oron y ZURR, Ionat. *¿Utopía sin víctimas o hipocresía sin víctimas?* [sin fecha]. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://newmediafix.net/aminima/oron.pdf>>. p.14.

⁸⁰⁷ CATTS, Oron y ZURR, Ionat. "The Ethics of Experiential Engagement with the Manipulation of Life". En: DA COSTA, Beatriz y PHILLIPS, Kavita (eds.), *Tactical Biopolitics - Art, Activism, and Technoscience*. [en línea] 1ª ed. USA: MIT Press, 2008. 2008. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <http://research-repository.uwa.edu.au/files/1457347/5160_PID5160.pdf>. p.133.

For example, as a rough estimate (based on our experience with growing in vitro meat), growing around 10 grams of tissue will require serum from a whole calf (500 ml.), which is killed solely for the purpose of producing the serum.

del ser. Nos enfrentan ante el crecimiento de elementos y partes humanas reconocibles, donde la manipulación de la vida - fuera del organismo- pone en tela de juicio nuestras percepciones ante la fragmentación cada vez mayor del individuo y de su fisicidad.

En definitiva, ponen en tela de juicio la visión reduccionista de nuestra existencia, basada en la discriminación a través de datos e informaciones. Ficciones y jerarquías estipuladas desde el ámbito científico que al mismo tiempo organizan y catalogan, dando lugar a una discriminación, que desde otro espacio también intenta mostrarnos el artista **José Eugenio Marchesi** (Madrid, 1963). A través de su proyecto *Transracialismo*, Marchesi nos plantea cómo el determinismo según la pertenencia a una raza se basa puramente en lo visual (exclusivo por el color de la Piel), siendo su composición celular exactamente la misma. Tras su paso por Senegal, se acrecentó su interés en la manera en que muchos africanos negros utilizaban cosméticos con el objetivo de aclarar su Piel, mientras que en otros lugares, como en Europa, individuos blancos utilizaban cosméticos o se tumbaban al sol durante horas esperando obtener un oscurecimiento de la misma. Consideraciones raciales que operan en la percepción y catalogación de los individuos dando una mayor o menor valoración social y que Marchesi, vinculando práctica artística y ciencia, expone su falta de fundamento.

La primera parte de su investigación le llevó a colaborar con dos mujeres; una senegalesa y otra española, a las que propuso la aplicación de cosméticos durante unos meses en una parte de su Piel para que modificaran su color. Así, en el caso de la senegalesa, el cosmético se utilizaba para blanquear, y en el de la española, para broncear. Tras esta modificación, se tomaron dos muestras de Piel de cada mujer; las correspondientes a las partes tratadas con el cosmético y a las no tratadas. Cuatro muestras que son recogidas con ayuda del servicio de dermatología del Hospital Ramón y Cajal de Madrid, y más tarde, trasladadas al Instituto de Investigaciones Biomédicas Alberto Sols CSIC, de la Universidad Autónoma de Madrid para su tratamiento, análisis y deshidratación definitiva en laboratorio. Trozos de Piel, o seres *semivivos* -recordando a Oron Catts e Ionat Zurr- que tras ser analizados mostraron las características y datos tan esperados y evidentes: todas las muestras eran biológicamente idénticas en su estructura; donde lo mismo o lo igual, así como lo diferente, conviven en un mismo lugar y por tanto, donde los datos genéticos, una vez más, no pueden ser válidos para clasificar o valorar a los individuos.

Cuatro muestras que finalmente fueron tratadas con resina para su colocación en depósitos circulares en el interior de una caja de acero inoxidable diseñada para tal fin y que Marchesi denomina *Skin Carrier*⁸⁰⁸ (*Portador de Piel*).

⁸⁰⁸ La primera presentación del proyecto se realizó en la Bienal de Dakar en 2014. En 2015, fue presentado en la galería Blanca Soto de Madrid. En ambas presentaciones se expusieron imágenes de las participantes, así como imágenes recogidas a través de microscopio de las muestras de Piel.

Para más información, véase:

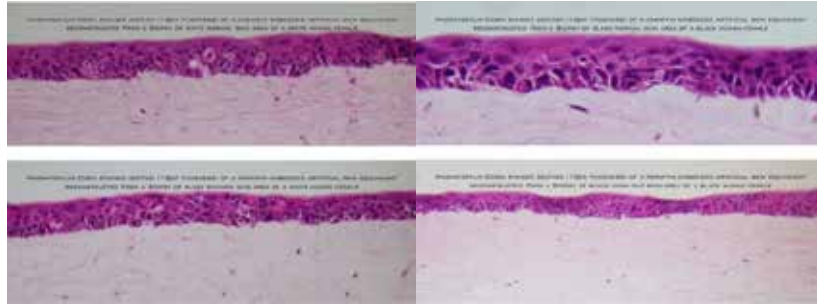


Fig.327. (Superior). José Eugenio Marchesi. *Transracialismo*. 2014. Microfotografías de las 4 biopsias de Piel.

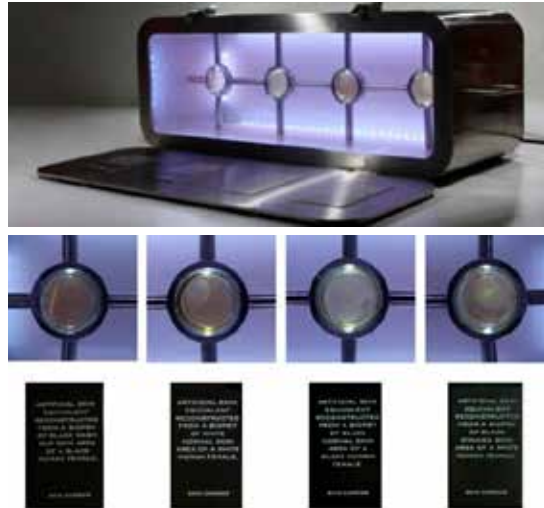


Fig.328. (Inferior). José Eugenio Marchesi. *Transracialismo*. *Skin Carrier*. 2014. Caja de acero inoxidable retroiluminada y detalles de las cuatro biopsias de Piel en el interior. 75 x 25 x 25 cm.

El siguiente objetivo a conseguir por Marchesi, es la unión del mayor número de células pertenecientes a tantas razas como sea posible para su posterior hibridación en una gran *Piel humana artificial multicutánea, multipersonal y multirracial que resuma la esencia de la humanidad*⁸⁰⁹. De ahí, su propuesta *Dona tu Piel*. A través de esta iniciativa y durante el año 2015 como primer objetivo para la creación de esta gran Piel, se ofrecieron puntos móviles en el exterior de diferentes ferias de arte de Madrid, así como también la posibilidad de extracción con cita previa en el Hospital Ramón y Cajal de la misma ciudad.⁸¹⁰

Hibridación y multiculturalidad a través de una Piel creada en laboratorio que ya utilizó con las mismas premisas 8 años antes la artista francesa **Orlan** en la confección de *Harlequin Coat (Capa de Arlequín)*, durante sus investigaciones como residente en los laboratorios de SymbioticA en el año 2007, de la mano de los artistas ya mencionados anteriormente; Oron Catts e Ionat Zurr. La figura del arlequín, inspirada en la obra del filósofo francés Michel Serres, titulada *Le Tiers-Instruit*⁸¹¹ (*El*

MARCHESI, José Eugenio. *Transracialismo* [en línea] Galería Blanca Soto. 2014. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.galeriablancasoto.com/transracialismo-che-marchesi>>.

⁸⁰⁹ Parte del texto incluido en la publicidad de la propuesta *Dona tu Piel*.

Para más información, véase:

MARCHESI, José Eugenio. *Transracialismo*. *Dossier de proyecto* 2015. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <http://dvqlxo2m2q99q.cloudfront.net/000_clients/266380/file/transracialismo-2015-chemarchesi.pdf>.

⁸¹⁰ Actualmente, Marchesi no ha hecho público ningún otro avance en el proyecto, por lo que no tenemos mayor información acerca de su desarrollo.

⁸¹¹ *Le tiers-Instruit (El Tercer instruido)*, cuya primera edición fue publicada en el año 1991, es entendido desde su idioma original en francés, como una referencia a las intenciones del autor por el tipo de instrucción o conocimiento fuera de los dos principales o dominantes; esto es, las ciencias naturales y

Tercer Instruido), es utilizada por Orlan como metáfora para transmitir *la idea del multiculturalismo y la aceptación del otro dentro de uno mismo* [...] ⁸¹². Un texto de Serres que ya utilizó durante su quinta operación quirúrgica en 1991 ⁸¹³ y que leerá esta vez en voz alta en las instalaciones de SymbioticA mientras le realizan una biopsia de su Piel. Un escenario, que más allá de parecer el espacio sobrio y neutro específico para la realización de una biopsia, encontramos, tal y como nos recuerdan sus anteriores cirugías, su cama decorada con textil a rombos al estilo arlequín, al igual que su propia ropa. ⁸¹⁴

Fig.329. Fotografías de Orlan vestida con traje de arlequín, sentada en una camilla antes de comenzar el proceso de biopsia y durante la misma. Symbiotica, Universidad del Oeste de Australia, Perth. Australia. 2007.



las humanas. Así pues, Serres establece la relación del tercer instruido con el trovador, en cuanto a su capacidad por aprender, encontrar e inventar fuera de lo que podríamos llamar los principios o sistemas del conocimiento dominante. De ahí, que la traducción del título en inglés sea *The Troubadour of knowledge* (*El Trovador del Conocimiento*).

SERRES, Michel. *Le Tiers-Instruit*. 1ª ed. Paris: Gallimard, 1992.

⁸¹² ORLAN y HAUSER [COM.], Jens. "Harlequin Coat". En: *Sk-interfaces*. 1ª ed. Liverpool: Liverpool University Press, 2008. (Exposición celebrada en Liverpool (Reino Unido), FACT - Foundation for Art and Creative Technology, del 1 de febrero de 2008 al 30 de marzo de 2008). pp. 83-89. 2008. p.84.

[...] *the Harlequin metaphor conveys the idea of multiculturalism and the acceptance of the other within oneself* [...].

⁸¹³ Durante su quinta operación denominada Opération Opéra (Operación Ópera), realizada en París en 1991, mientras estaba tumbada en la camilla del quirófano, leyó en voz alta el texto de Serres ataviada con un gorro de arlequín. Para más información sobre sus operaciones, véase: 3.2.1. Hacktivism. Piratería de superficies.

⁸¹⁴ ORLAN. *Harlequin's Coat*. [Vídeo]. [en línea] 2008. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/67458438>>.

Tras la biopsia, se utilizó el elemento más importante de su proyecto: la creación *ex profeso* de un biorreactor para cultivo de tejido cuyo interior contendría tres estructuras de polímero biodegradable con tres tipos de células para ser cultivadas. Así, al comienzo de las investigaciones, el primer cultivo in vitro estaba conformado por células correspondientes a la Piel de la propia artista, células de un feto humano femenino de doce semanas de edad y de origen africano, y el tercer tipo, por células provenientes de una cola de marsupial. Tres tipos de células en el interior de un biorreactor que será lo que permita el proceso de hibridación.⁸¹⁵

Para la disposición final de la pieza y con la intención de crear visualmente la figura de un arlequín, el biorreactor y su contenido corresponderían a la cabeza de la figura, completando la instalación con el cuerpo y el sombrero de plexiglás de colores y con formas romboidales. Unas formas específicas en las que se encuentran pequeñas placas de Petri que poco a poco, según se expone la pieza en diferentes lugares y momentos, van conteniendo diferentes mezclas de otros tipos de células, de tal manera que una vez termina el proceso de hibridación, éstas son sacadas del biorreactor y depositadas en las pequeñas placas de Petri anexas. Células ya muertas y sin posibilidad de crecimiento que según se cultivan en el biorreactor van ocupando los espacios romboidales, siendo iluminadas en el momento de las diferentes exhibiciones con una videoproyección de imágenes microscópicas celulares que completan la instalación. Una figura de arlequín, que como en el texto de Michel Serres, se expone como metáfora de mestizaje y con la capacidad de unir diferentes espacios; en este caso el ámbito científico y la experiencia humana, porque como la propia Orlan explica, *las piezas de tela son de texturas diferentes, de procedencias diferentes y de colores diferentes*⁸¹⁶. Y como el propio texto de Serres indica:

*Desde hacía mucho tiempo numerosos espectadores habían abandonado la sala, hartos de sorpresas fallidas, irritados por la transformación de la comedia en tragedia, decepcionados por haber ido a reír y por haber tenido que pensar, algunos, incluso, sabios especialistas, sin duda, habían comprendido por su propia cuenta, que cada porción de su saber se parece a la capa de Arlequín, ya que cada una de ellas funciona en la intersección o en la interferencia de otras muchas ciencias y de casi todas. Juntándose formalmente su academia o en la enciclopedia con la comedia del arte*⁸¹⁷.

⁸¹⁵ La primera muestra de *Harlequin Coat* fue realizada en BEAP 07, Biennale of Electronic Arts Perth, (Bial de Artes Electrónicas de Perth), Australia, en el mes de septiembre del año 2007.

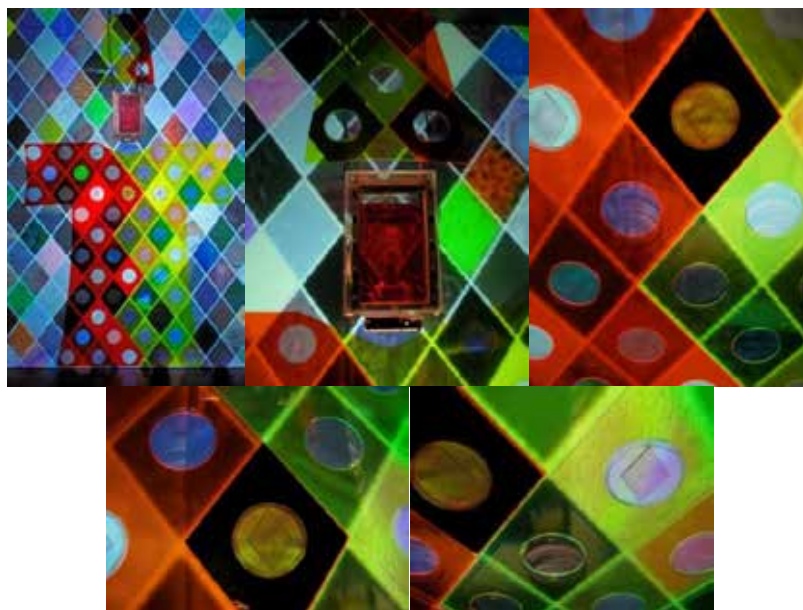
⁸¹⁶ ULRICH OBRIST, Hans. "Entretien Avec Orlan". En: *Orlan*. 1ª ed. Paris: Flammarion, 2004. pp. 187-203. 2004. p.201.

Dans son livre Le Tiers instruit, [...] l'Arlequin est pris comme métaphore du métissage, puisque les pièces de tissus sont de textures différentes, de provenances différentes et de couleurs différentes.

En su libro Le Tiers instruit, [...] el Arlequín se toma como una metáfora de mestizaje, porque las piezas de tela son de texturas diferentes, de procedencias diferentes y de colores diferentes.

⁸¹⁷ Orlan. Op. Cit. p.105.

Fig.330. Orlan. *Harlequin Coat*. 2007.



Células hibridadas que crecen y que poco a poco van formando parte del resto de la forma del arlequín, posicionándonos ante el propio ciclo vital de la vida y de la muerte. Haciéndonos conscientes de que ese ciclo se corresponde con el propio, y como la propia Orlan expresa, *como un memento mori enmarcado por una proyección de vídeo que nos muestra al mismo tiempo la vida, la muerte y las células ya muertas en las formas de diamante* [...] ⁸¹⁸. Un proyecto que sigue en proceso y en cada exposición es renovado con nuevas células. Una pieza que por su evolución y características nos confronta ante lo ajeno, lo extraño y al mismo tiempo, hacia lo cercano, impidiendo una clara percepción y entendimiento de todo lo que ocurre; ya sea con el crecimiento de las células en el interior del biorreactor o en la propia modificación de la pieza al ocupar los espacios con las placas de Petri. Elementos y procesos alejados de la cotidianidad y de lo que Orlan es totalmente consciente. De ahí, que entienda que:

[...] en respuesta a la mayoría de mis obras, en las que se muestra el cuerpo abierto a través de imágenes y éstas ciegan al público, este trabajo en particular se debate entre la locura de querer ver y la imposibilidad de ver. [...] nos confronta ante los límites corporales de la percepción visual, que es extremadamente limitada cuando se trata de percibir algo pequeño ⁸¹⁹.

⁸¹⁸ Orlan y HAUSER [COM.], (2008). Op. Cit.p.89.

[...] *Harlequin like a memento mori, framed by video shows showing at once the representation of living, dead or dying cells in these diamond shapes* [...].

⁸¹⁹ Ibid.p.89.

In response to most of my works, which show the body opened up by these images and which blind the Public, this particular work is caught between the folly of wanting to see and the impossibility of seeing. As a biotechnological work, the Harlequin Coat installation confronts us with the bodily limits to visual perception, which is extremely limited when it comes to perceiving anything small.

Algo pequeño, a priori imperceptible, que los artistas tratados intentan reflejar y relacionar con nuestra experiencia, abriendo el campo de acción a elementos sensoriales, visibles y táctiles, totalmente ajenos a la utilización de los datos e informaciones propias del ámbito científico. Un intento por hibridar áreas y disciplinas, que de la misma manera que las Pielles cultivadas in vitro de sus proyectos, dan cuenta no sólo de las posibilidades actuales de modificación humana a través de estos procesos, sino de la necesidad de una relación entre todos estos lugares, desde los que reflexionar y generar debates activos que indiquen su verdadera influencia en todos los ámbitos sociales y culturales; un hacer visible y accesible, lo aparentemente lejano e invisible. La Piel, de esta manera, aparece como superficie que debe ser repensada a través de los nuevos espacios, disciplinas y herramientas tecnocientíficas que utilizados desde la experiencia artística, desmienten la verdad establecida o los saberes verdaderos propios de la ciencia, cuyos mecanismos de reducción, abstracción y catalogación exhaustiva a informaciones fragmentarias y su modificación son desplazadas, provocando nuevas formas desde las que entender lo humano, pero sobre todo, nuevas formas desde las que entender nuestra Piel.

5.1.2 Organizar los datos. Otras posibilidades

Como hemos visto hasta ahora, el ámbito médico y las ciencias de la salud, cada vez con mayor profusión, intentan separar y manipular aquellos elementos o partes que le son necesarios para manejar con eficacia todas las informaciones procedentes del ser humano. Sin embargo, esta manera de entender nuestra existencia no está muy alejada de nuestro estar en el mundo actual y cotidiano como consecuencia del desarrollo tecnológico y el surgimiento de internet, que nos ha llevado a entender el mundo y a nosotros mismos como un universo de datos. Un universo separado en fragmentos basados en cifras y números, propio de nuestra actual economía, sociedad y cultura de la información postindustrial.

Lo importante ya no es la producción de mercancías materiales, sino la investigación y el desarrollo técnico/científico así como el avance de tecnologías de la información y la comunicación. En definitiva, el conocimiento convertido en información con capacidad para ser transmitido. Sólo tenemos que echar la vista atrás, cuando en los años 80 y 90 del siglo XX los bienes materiales y su producción, eran parte esencial de nuestras relaciones y el motor de nuestras sociedades. Actualmente, en el año 2016, vemos que las compañías más importantes son empresas como *Google* o *Microsoft*. Esto nos muestra una situación muy clara; y es que actualmente nuestras relaciones se basan en la información y no en productos o elementos físicos. Como ya expusimos, vivimos en la sociedad de los grandes datos; de su almacenaje, análisis y visualización como maneras de entender y relacionarnos en la sociedad. Con las herramientas adecuadas podemos comprar a través de internet, hablar en tiempo real con personas que se encuentran a miles de kilómetros de distancia, realizar movimientos bancarios o pedir una cita con el médico. Podríamos hacer una lista gigantesca con este tipo de actividades que hace 20 años habrían sido impensables; todas ellas basadas en el uso, manipulación y gestión de los datos. Así, nuestra manera de relacionarnos con el mundo pasa por una mediación de tales datos, que no es más que el software. Tal y como expone Lev Manovich: *La escuela y el hospital, la base militar y el laboratorio científico, el aeropuerto y la ciudad (todos los sistemas sociales, económicos y culturales de la sociedad moderna), funcionan con software*⁸²⁰, porque todos los datos, la ingente información que se desprende de nosotros y a la que somos reducidos, necesitan de un software que permita visualizar, comparar, organizar y modificar esos datos de manera visible. Así, tenemos la posibilidad de crear y leer un texto como el que estamos leyendo en este momento gracias a la escritura planteada a través de *Word*, de la misma manera que una empresa almacena y visualiza sus datos bancarios a través de una hoja de cálculo o el sistema de bases de datos que se utiliza para comprar, reservar o pagar cualquier servicio o producto a través de internet. Finalmente, se trata de software que nos permite visualizar el flujo de información; una mediación que permite establecer todos esos datos e informaciones de manera concreta y accesible, que de otra forma sería impensable, ya que si recordamos el texto de Lisa Gitelman, *"Raw Data" is an Oximoron: los datos están por todas partes y*

⁸²⁰ MANOVICH, Lev. *El software toma el mando*. 1ª ed. Barcelona: UOC. Universitat Oberta de Catalunya, 2013. p.10.

se acumulan de forma vertiginosa⁸²¹, con un crecimiento imparable y cada vez más acelerado.

De esta manera, con ayuda del software somos capaces de ver, guardar y manipular las imágenes que recoge un microscopio de nuestra superficie corporal ofreciendo una visualización diferente a la cotidiana, tal como lo hizo la artista **Zane Berzina** con su proyecto *Skin Maps*⁸²² (*Mapas de Piel*), de 2004. Imágenes como mapas específicos de la superficie corporal provenientes de voluntarios de diferente raza, edad y género, y que a través de un microscopio, por un lado, y su mediación posterior a través de software, podemos contemplar en un tamaño ampliado y con una calidad asombrosa. Con ayuda de elementos propios de la fotomicrografía empleada en laboratorios biomédicos, como es un microscopio de luz que permite un aumento de hasta 1000X y un microscopio de barrido que permite la visualización de la superficie en cuestión hasta en 10.000 veces lo que un ojo humano puede percibir, Berzina estudia, analiza y capta la topografía dérmica a través de lo que se denomina en dermatología *replicas negativas* o *moldes*⁸²³. Estas réplicas se preparan con materiales como resinas dentales o esmaltes de uñas que entran en contacto con la Piel, formando parte de un proceso no invasivo. Tras un breve espacio de tiempo, son retirados de la superficie en contacto extrayendo lo que sería una impronta en negativo de la Piel. Una vez la réplica es montada en un portaobjetos de vidrio específico puede ser visualizada a través del microscopio electrónico, desde donde se eligen las fotomicrografías para posteriormente ser tratadas con software específico. La modificación por medios digitales de estas imágenes se realiza a través del llamado *skeletisation* (*esqueletización*) o *thresholding* (*umbral*)⁸²⁴, que son filtros

⁸²¹ GITELMAN, (2016). Op. Cit. p.167.

Data are everywhere and piling up in dizzying amounts.

⁸²² BERZINA, Zane. *Skin Maps* [en línea] Zane Berzina. 2004a. [Consulta: 1 noviembre 2016].

Disponible en: <http://www.zaneberzina.com/skin_maps.htm>.

⁸²³ Tal y como Zane Berzina explica en su tesis doctoral para visualizar los tejidos bajo un microscopio de luz, se tiene en cuenta que *Los tejidos más grandes [...] Se conservan químicamente, se incrustan en un material de soporte como la cera o similar, y se cortan muy finamente para ser montados en portaobjetos especiales de vidrio. [...] Otros tipos de especímenes biológicos llamados réplicas o moldes negativos para el análisis de microrrelieves de organismos también tienen que ser producidos antes de la investigación. Sin embargo, éste es un método no invasivo y por lo tanto relativamente rápido.*

Larger tissues [...] They are chemically preserved, embedded in a supporting material such as wax or similar, and sliced very thinly in order to be mounted on special glass slides. [...] Other types of biological specimens called negative replicas or casts for the analysis of microreliefs of organisms also have to be produced prior to investigation. However, this is a non-invasive method and therefore relatively fast.

BERZINA, (2004b). Op. Cit.p.102.

⁸²⁴ Ibid.p.103.

Las fotomicrografías seleccionadas procedentes de las réplicas negativas de superficies de piel fueron manipuladas digitalmente con el fin de desarrollar diseños para la impresión de pantalla. La segmentación digital o el filtrado de los patrones de piel usados en el trabajo creativo se refiere a la llamada "esqueletización" o "umbral" de la imagen inicial de la réplica de piel que se utiliza en dermatología, un método adoptado por científicos con el fin de detectar el desarrollo de surcos. [...] usando un software informático especial que transforma la imagen suave inicial en una imagen a dos niveles representando las líneas y el fondo [...].

Selected photomicrographs obtained from the negative replicas of the skin surfaces were digitally manipulated in order to develop designs for screen printing. Digital segmentation or filtering of the skin patterns used in creative work relates to the method of the so called 'skeletisation' or 'thresholding' of the initial image of skin replica used in dermatology, a method adopted by scientists in order to detect the

utilizados comúnmente en dermatología y que transforman una imagen en principio plana, en una imagen con dos niveles en la que se perciben y distinguen claramente las líneas o nivel superior y el fondo.⁸²⁵

Fig.331. Zane Berzina. *Skin Maps*. 2004.

Imágenes de la exposición realizada como parte de su tesis *Skin Stories: Charting and Mapping the Skin*, en la galería Fashion Space, de la Universidad de Moda de Londres, Inglaterra. Reino Unido.



Estructuras y datos físicos de la epidermis, que Berzina nos muestra en la serie fotográfica *Skin Maps* con ayuda de sistemas de visualización y tratamiento de imagen biomédicos; donde lo biológico, lo tecnológico, el arte y la ciencia conviven homogéneamente, de igual forma que podemos modificar, hibridar, alterar y combinar diferentes datos en una imagen digital a través del software. Datos que no son más que bits⁸²⁶ y que permiten una nueva presentación y percepción de nuestra imagen dérmica y nuestro mundo. Nuevas imágenes que permitirán expandir y modificar el aspecto de nuestra Piel, pero sobre todo, expandir nuestra forma de entendernos a través de ella.

Ya no sólo somos una imagen física u orgánica –aquella que naturalmente cambia y se modifica, y que podemos transformar, como vimos anteriormente, de manera física, a través de elementos o herramientas como la cirugía estética o las *modificaciones corporales*-, cuyo aspecto sirve de apariencia y fundamento relacional

development of furrows. [...] using special computer software, transforming the initially smooth Image Into a two-level image representing the lines and the background [...].

⁸²⁵ Ibid. pp.100-112.

⁸²⁶ El bit, como acrónimo de *binary digit* (*digito binario*), es la unidad mínima de información empleada en el ámbito de la informática así como en los diversos dispositivos digitales.

hacia nosotros mismos, hacia los otros y el mundo, sino también, una imagen con clara capacidad para ser modificada, hibridada o transformada digital o informáticamente, en formas y maneras ilimitadas. Aquella imagen socialmente estipulada y buscada intermitentemente, cuya Piel debe mostrarse tersa, joven, sin marcas o arrugas, puede ser modelada y moldeada bajo nuestros propios parámetros y deseos. Pero si como hemos visto anteriormente, los artistas tratados se enfrentaban a una reducción de los datos ofrecidos por el cuerpo tecnocientífico utilizando y trasladando las propias herramientas y mecanismos propios de la ciencia al ámbito artístico, a la experiencia -lo que impulsaba a localizar nuevas formas de entendernos fuera de los márgenes y de los saberes verdaderos- en este caso, sin embargo, los artistas que trataremos a continuación, utilizarán las herramientas digitales/informáticas -cuya finalidad es el tratamiento o modificación de la imagen- para explorar la posibilidad, para ofrecer una multiplicidad. Porque partiendo de la base de que toda construcción y manejo de los datos a los que podemos ser reducidos queda conformada en una ficción, reducción o catalogación -siempre en el ámbito de la parcialidad-, los artistas que trataremos a continuación, intentarán evidenciar las diversas y múltiples potencialidades que permiten un diferente uso de esa reducción ofrecida socialmente a través de esos mismos datos. En definitiva, tratarán de mostrar una parcialidad singular o individual, evidenciando la ya existente *per se* en el uso de todos estos datos; ofreciendo una abstracción diferente a la estipulada o marcada social y culturalmente, como muestra de la capacidad de lo múltiple, de lo heterogéneo.

Así, una manera de trabajar desde estas premisas es la visualización y organización de nuestra Piel según un sistema o reducción a través del color, similar al Pantone,⁸²⁷ que utilizarán la artista brasileña **Angélica Dass** y el artista francés **Pierre David** (París, 1957), al ordenar según parámetros exclusivos el color de Piel humana. Aunque parten de las mismas premisas y comparten un modo similar de trabajo, existen ciertas diferencias que trataremos a continuación.

En el caso de Angélica es importante recalcar la idea de que se trata de un proyecto en proceso y abierto, como algo inherente a la propia existencia del mismo, ya que su desarrollo tal y como lo propone, no tiene un momento específico de cierre y su finalización sólo podría darse en el momento en que toda la población mundial quedara registrada; algo por otro lado inviable. El proyecto llamado *Humanae* (*Humano*)⁸²⁸, parte en el año 2012 como una búsqueda de la similitud en la

⁸²⁷ En 1963, Lawrence Herbert, fundó Pantone como un sistema para identificar y transmitir los diferentes colores de manera eficaz evitando los problemas para igualar los colores en las artes gráficas. Actualmente, el libro en forma de abanico de Pantone con su organización alfanumérica exclusiva de cada color, es considerado un sistema estándar en todo el mundo utilizado para igualar el color en distintos ámbitos como el diseño gráfico, la moda o el interiorismo.

⁸²⁸ DASS, Angélica. *Humanae* [en línea] Angélica Dass. [sin fecha]. [Consulta: 1 noviembre 2016 a]. Disponible en: <<http://www.angelicadass.com/humanae-work-in-progress/>>.

DASS, Angélica. *Humanae* [en línea] Angélica Dass. [sin fecha]. [Consulta: 1 noviembre 2016 b]. Disponible en: <<http://humanae.tumblr.com/>>.

La última exposición con el proyecto *Humanae* fue realizada entre el mes de agosto de 2015 y el 30 de mayo de 2016 en la galería *Gund Gallery*, Ohio. Estados Unidos.

Para más información, véase:

Humanae: Angélica Dass. (Exposición del 27 de agosto de 2015 al 30 de mayo de 2016) [en línea]. 2015. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.thegundgallery.org/2015/08/opening-soon-humanae-angelica-dass/>>.

diferencia, más allá de los parámetros socialmente estipulados y ficticios como son la organización según la raza. Así, el resultado de *Humanae* es el borramiento de aquellas categorías basadas en el color de la Piel, así como todos los parámetros y características asociadas, que dan lugar a cierta superioridad o inferioridad según la pertenencia a una determinada condición social, económica o religiosa, o bien según el origen, la edad o las diferentes clasificaciones estéticas. Un tipo de Pantone humano que permite visualizar el sistema de color de la raza universal humana a través de un primer plano del fotografiado, cuyo color de fondo corresponde al resumen o la abstracción en un tono específico a partir de una imagen con un tamaño de 11 x 11 píxeles tomada de un espacio específico del rostro de éste. De alguna manera, Angelica recoge a través de una fotografía digital un dato particular y esencial de cada individuo, en este caso el color de una parte muy específica de su Piel y los organiza visualmente de manera sencilla y directa. De esta forma, evita las comparaciones o jerarquías por el color de la Piel, pero hace hincapié en las característica propias de cada individuo, ya que podemos distinguir claramente entre unos u otros; mujeres, hombres, niños, rubios, morenos, pelirrojos, en el que a todos y cada uno de ellos particularmente le corresponde un código alfanumérico que le distingue de los demás.

Fig.332. Angelica Dass.
Humanae. 2012.
Proyecto en proceso.



Por otro lado, Pierre David, también utiliza el sistema similar al Pantone, pero en este caso el artista francés relaciona y organiza toda la información según un sistema de color que pone de manifiesto un cierto nivel jerárquico como clara representación de nuestra sociedad contemporánea. *Nuancier (Muestras)*, es el

proyecto que realiza Pierre durante su residencia en el marco del Museo de Arte Moderno de Bahía, Brasil, en los años 2008 y 2009. La exposición con el mismo nombre que acoge el proyecto fue realizada en el mismo museo durante 2009 y sería expuesto más adelante en diversas ciudades hasta el año 2015,⁸²⁹ conformado por diversos elementos. Por un lado, encontramos una serie fotográfica en la que se muestran a 40 individuos que trabajaban en aquel momento en el museo. Fotografías a modo de díptico; retratos de cada trabajador con el torso descubierto y con un fondo gris claro para todos ellos, junto con otra imagen que muestra el detalle de una parte de Piel de unos 15 centímetros de la espalda de cada fotografiado.

Fig.334.Pierre David. *Nuancier*. 2009. 40 dípticos fotográficos. Imagen de la exposición *Nuancier* realizada en el Museo de Arte Moderno de Bahía, Brasil. 2009.



Por otro lado, y partiendo de las mismas imágenes, Pierre realiza un carta de color en forma de abanico donde quedan clasificados todos los trabajadores según una gradación del tono. Así, en una de las partes de la carta encontramos las fotografías de los individuos con el fondo gris claro y su torso descubierto. En el lado opuesto, podemos ver cada imagen detalle de la Piel correspondiente a cada uno de ellos, ofreciendo de este modo una carta de color de Piel humanas ordenada según un progreso cromático y que dependiendo de si vemos el lado donde se muestra el detalle de Piel o el del retrato con fondo gris, se tratará de una progresión del tono de más claro a más oscuro o a la inversa.

Finalmente, la muestra de *Nuancier* en el Museo de Bahía, ofrece 40 latas de pintura de pared correspondientes a la reducción a un color plano del tono de Piel de cada fotografiado. Unas pinturas realizadas industrialmente por el fabricante holandés Sikkens/Akzo Nobel y que fueron utilizadas para pintar algunas de las paredes de la exposición. Pinturas personalizadas industrialmente y que pueden ser replicadas exactamente todas las veces que sean necesarias.

⁸²⁹ La última exposición en torno al proyecto *Nuancier*, fue realizada en Le Grand Hall de L'Hôtel de la región de Auvernia, Francia. Del 12 de octubre al 31 de diciembre de 2015.

Para más información, véase:

Nuancier. (Exposición del 12 de octubre de 2015 al 31 de diciembre de 2015) [en línea]

Auvergne.fr. . 2015. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en:

<<http://www.auvergne.fr/content/exposition-pierre-david-region-auvergne>>.

tFig.335. Pierre David. *Nuancier*. 2009. Imágenes del libro/carta de color *Nuancier*. 28 x 6 x 2,5 cm. 96 páginas. La edición original constó de 250 ejemplares. En 2014 se realizó una reedición con 1200 ejemplares, a cargo de la editorial RVB Books.



Fig.336. (Izquierda). Pierre David. *Nuancier*. 2009. Botes de pintura y carta de color. Imagen de la exposición *Nuancier* realizada en el Museo de Arte Moderno de Bahía, Brasil. 2009

Fig.337. (Derecha). Fotografía de un trabajador del Museo de Arte Moderno de Bahía preparando el espacio para la exposición de Pierre David, *Nuancier*. 2009.



Reducción y orden progresivo del tono a través de los colores de Piel que permite a Pierre expresar al mismo tiempo la individualidad y la colectividad; como lo único y lo mismo a un tiempo. Como bien explica:

*Este trabajo puede parecer provocador; clasificar a hombres por el color, producir industrialmente el color de un individuo que puede ser comprado en la tienda. Pero esto es una demostración de la mercantilización de los cuerpos. Denuncia el racismo que se encuentra en cualquier lugar del mundo*⁸³⁰.

Pero si Angelica con su proyecto *Humanae* pretendía el borramiento de las categorías y las clasificaciones sociales poniendo de manifiesto la similitud y la homogeneidad entre los individuos; Pierre considera primordial exponer las diferencias existentes que han sido creadas y establecidas socialmente, y que determinan las diferencias entre los individuos, provocando discriminación o exclusión por el color de la Piel. De esta manera, consigue mostrar la desigualdad invitando a una reflexión dónde la falta de justificación ante tales paradigmas origina un borramiento de las distinciones propuestas.

Es interesante pensar que en ambos proyectos, en el que existe un rechazo a la perpetuación del binarismo blanco/negro, la ciudad de Brasil está presente; la procedencia de Angelica por un lado, y el contexto espacio temporal que permitió a

⁸³⁰ SEYMOUR, Tom. "Which skin colour are you? The human swatch chart that confronts racism". *The Guardian*. [en línea] Reino Unido: 21 octubre 2015. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/21/pierre-david-nuancier-human-skin-colour-chart>>.

This work may seem provocative; to classify men by colour, to industrially produce the colour of an individual so it can be store-bought. But this is a demonstration of the commodification of bodies. It denounces racism anywhere it is found in the world

Pierre la realización del proyecto durante sus años de residencia. Precisamente porque Brasil es multirracial y multiétnica -recordemos que una mayoría de brasileños descende de pueblos indígenas, colonos portugueses, inmigrantes europeos y esclavos africanos- de la misma manera que Francia, de la que procede Pierre, donde un gran número de población por inmigración es de origen africano o asiático. En ambos espacios, el color de la Piel es un factor determinante. En ambos casos, el color es la propia Piel; muestra la importancia como marcador o distintivo social de una manera determinante.

De esta forma, si de manera general se divide a la raza entre negros y blancos, tanto Angelica como Pierre revelan y demuestran las ficciones en las que están basadas estas disposiciones, exponiendo cómo la reducción y organización del individuo a puros datos -en este caso colores o tonos de la Piel- dan lugar a una amplia gama de posibilidades fuera de esa dicotomía reduccionista. Una visualización y orden de datos aparentemente objetivos o neutrales -el color de la Piel ordenado por su tono- que se muestran absolutamente subjetivos y manipulables. Por ello, aun con diferencias entre ambos proyectos, los artistas insisten en lo verdaderamente importante: la ficción o construcción parcial y subjetiva de los mismos y por tanto, su apreciación y entendimiento más allá de ellos.

Imágenes que nos hablan de lo singular y al mismo tiempo que atañen a una colectividad, donde la Piel se reconoce como el espacio fundamental de nuestra conformación y nuestras relaciones. Un espacio visible y tangible, que aparece como el único posible en el trabajo del grupo artístico **Aziz + Cucher**⁸³¹ y sus *Interiors* (*Interiores*), realizados entre 1999 y el año 2001. Verdaderos interiores arquitectónicos recubiertos de Piel humana, donde las marcas propias y naturales de la misma, como lunares, cicatrices, surcos o huecos, quedan revelados de manera notoria. Imágenes retocadas digitalmente que de manera poética, a través del juego entre lo orgánico y lo artificial, nos muestran la imposibilidad de ser más allá que nuestra Piel. Arquitecturas imaginarias donde diferentes imágenes de Piel han servido para recubrir digitalmente los espacios, mostrándose perturbadoras por la verosimilitud de su tridimensionalidad. Imágenes, por otro lado, en cuya manifestación tan evidente de las características propias de una Piel humana, se alejan de la belleza y la apariencia tan elaborada por los medios publicitarios, porque como bien expresa Cay Sophie Rabinowitz:

[...] no promueve la belleza como aquello que “está en el interior” ni tampoco una imagen de la piel donde se elige de manera formal o compositiva sus características. Ni como belleza revelada a través de un proceso de ocultamiento, ni como belleza oculta bajo la

⁸³¹ La pareja artística Aziz + Cucher está formada por el artista norteamericano Anthony Aziz (Massachusetts, 1961) y el peruano Sammy Cucher (Lima, Perú, 1958), tratados anteriormente en esta investigación. Para más información, véase: 4.1.2 *Tangenérixs. Una Piel resignificada*.

superficie, esto no es una obra sobre la belleza; más bien la piel es aquí un sustituto de lo que es más profundo, a saber, el yo⁸³².

Una Piel que nos sostiene, que conforma nuestra estructura; de la misma forma que se muestra en los interiores arquitectónicos de las fotografías. Espacios que podemos transitar con la mirada, ocupamos las escaleras y los pasillos donde sólo vemos y entendemos una Piel y sus características aparentes, pero sin estar seguros de si lo que percibimos al atravesar el espacio es un interior o un exterior. De esta manera, ambas dimensiones quedan unificadas, y la Piel permanece expandida y revelada como el único lugar de confluencia entre el yo, los otros y el mundo.

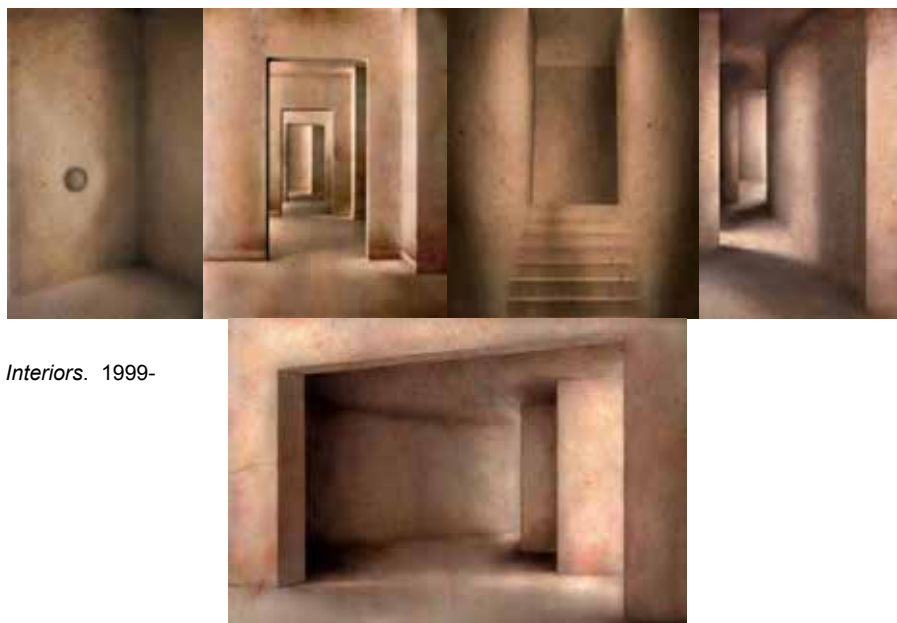


Fig.338. Aziz + Cucher. *Interiors*. 1999-2000. Fotografías a color.

Aziz + Cucher exploran la posibilidad de lo propiamente humano, la posibilidad de su imagen, de ser a través de la Piel; como aquello que nos constituye; que nos conforma invariablemente; con la que nos relacionamos; pero especialmente, con la que mostramos un aspecto e imagen específica de nosotros mismos. Revelando que en esa posibilidad, siempre sigue y seguirá estando presente la Piel; aquello que nos

⁸³² RABINOWITZ, Cay Sophie. "Aziz + Cucher: Landscapes and Interiors". En: *Aziz + Cucher: 24 March - 29 April 2006*. [en línea] 1ª ed. Sydney: Arterreal, 2006. (Exposición realizada en Sídney (Australia), Arterreal Gallery, del 24 de marzo de 2006 al 29 de abril de 2006). 2006. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.azizcucher.net/critical-text/aziz-cucher-landscapes-and-interiors-catalog-essay-by-cay-sophie-rabinowitz>>.

This series of photographs neither promoted the proverbial beauty 'skin deep' nor does its skin imagery celebrate choice formal or compositional characteristics. Neither as beauty revealed through a process of concealment, nor as beauty concealed beneath the surface, this is not a work about beauty; rather the skin is here as a stand-in for what lies deeper, namely, the self. This anomalous scenario of applying the human exterior to build interiors and making the skin stand for something that can never be revealed involves a poetics of contradiction, a paradoxical form of metonymy.

sujeta y que como interfaz comunicacional y relacional, aun siendo como en este caso digital, propone una nueva forma de entendernos, más allá de nuestros márgenes físicos. Aziz + Cucher intentan demostrar visualmente la capacidad de nuestra Piel, aquella que no tiene límites en nuestras relaciones, siendo aquello que nos proporciona nuestras sensaciones y nos permite *ser ahí*, en un momento y espacio determinado, proponiendo nuestra manera singular de estar en el mundo. De esta manera, la aprehensión entre lo interno y lo externo desaparece para ser únicamente Piel; como única evidencia de la que disponemos cuando las transformaciones realizadas con apoyo de las tecnologías digitales permiten llevarnos a formas totalmente nuevas, desconocidas, y donde queda patente el potencial de lo que podemos llegar a ser y percibir. Expansión de los límites conocidos que posibilitan nuevas presencias y apariencias digitales donde la Piel es el elemento primordial de trabajo y con las que también trabajan los artistas **Stelarc** y **Orlan** desde su propia imagen personal.⁸³³

La serie fotográfica que **Orlan** mostraba en la exposición *Omniprésence*⁸³⁴, presentada en 1993 en la galería *Sandra Gering* de Nueva York, constituyó un trabajo que daría paso a sus posteriores series fotográficas, todas ellas con tratamiento digital, llamadas *Self-hybridations* (*Auto-hibridaciones*). Como el propio título de las series indica, se trata de imágenes en las que la hibridación aparece como elemento esencial. Pero si en los trabajos anteriores utilizaba su propia Piel como fundamento artístico modificable sometiéndose a diversas cirugías, en este caso, será su Piel digital la que configure nuevas formas de ver, nuevas subjetividades, así como apariencias totalmente ajenas a las estipuladas socialmente. La primera de estas series fue realizada en 1998; denominada *Défiguration-Refiguration. Self-hybridations Précolombiennes* (*Desfiguración-Refiguración. Auto-hibridaciones Precolombinas*), está formada por imágenes que muestran el rostro de Orlan transformado con ayuda de fragmentos y representaciones asociadas a la cultura precolombina, dando lugar a un otro. Un otro nuevo y renovado; fruto de la unión de referentes e identidades culturales totalmente ajenas y reprobables desde el punto de vista occidental si tenemos en cuenta, tal y como expone Patricia Mayayo, que:

[...] como es bien sabido, se practicaban deformaciones corporales [...] el rostro se cubre de cicatrices; [...] el cráneo aparece deformado, siguiendo la costumbre de comprimir la bóveda craneana de los recién nacidos, aún maleable, entre dos planchas, a fin de conseguir el tipo de frente elevada y plana que apreciaba el mundo mesoamericano; [...] el estrabismo, considerado como un signo de belleza y que se obtenía colocando una bola de cera o de arcilla entre los ojos de los neonatos⁸³⁵.

⁸³³ Artistas tratados anteriormente en este trabajo. Para más información, véase: 3.1.4. *Elevación. Ascenso en gravedad* (Stelarc); 3.2.1. *Hacktivism. Pirateo de superficies*, (Orlan).

⁸³⁴ La serie fotográfica estaba compuesta por 41 dípticos que mostraban por un lado, el cambio físico sufrido por Orlan tras su última operación hasta su recuperación, y por otro, ella misma hibridada informáticamente con figuras femeninas del arte occidental como la *Venus* de Boticelli.

Para más información, véase: 3.2.1. *Hacktivism. Pirateo de superficies*.

⁸³⁵ MAYAYO, Patricia. "El sueño de la partenogénesis: arte y tecnología en las Autohibridaciones de Orlan". *Fabrikart. Arte, tecnología, industria, sociedad*. vol. 4, pp. 154-163. 2004. p. 158.

Fuera de todo canon o pauta de belleza, nos presenta imágenes contrarias a lo establecido, reconstruyendo su imagen para ofrecer una nueva presencia que escapa a toda normativa.



Fig.339. (Superior-izquierda). Orlan. *Défiguration-Refiguration, Self-hybridations précolombiennes. Self-hybridation N° 25*. Fotografías a color. 150 x 100 cm.

Fig.340. (Superior-derecha). Orlan. *Self-hybridation N° 12*. Fotografías a color. 150 x 100 cm.

Fig.341. (Inferior). Orlan. *Self-hybridation N° 19*. 1998. Fotografías a color. 150 x 100 cm.



Más adelante, entre el año 2000 y el 2003 realiza *Self-hybridations Africaines (Auto-hibridaciones Africanas)*. Siguiendo con el mismo proceso, estas imágenes responden a la modificación del rostro del Orlan con ayuda de fotografías etnográficas, de las que toma como referencia máscaras y figuras africanas, así como prácticas específicas, como la dilatación de los lóbulos de las orejas y el alargamiento del cuello. Nos parece interesante resaltar, que en este caso y en unión a la serie fotográfica, en el año 2000 realiza dos esculturas de resina a tamaño natural que responden al mismo sistema de hibridación. En ellas podemos encontrar una fusión entre los rasgos específicos de la artista y piezas tradicionales que encarnan el paradigma de belleza en la cultura africana. Esculturas e imágenes fotográficas que nos obligan a considerar a un otro nuevo aparente; múltiple y variable.

Fig.342. (Superior-izquierda). Orlan. *Self-hybridations Africaines*, 2000 - 2002. Máscara de mujer nigeriana con cara de mujer europea de Saint-Étienne. Fotografía en blanco y negro. 125 x 156 cm.



Fig.343. (Superior-derecha). Orlan. Mujer Surma con disco en el labio con cara de mujer europea de Saint-Étienne con rulos. Fotografía en blanco y negro. 125 x 156 cm.

Fig.344. (Inferior). Orlan. Mujer jirafa Ndebele de origen Ngumi, Zimbabwe, con mujer europea parisina. Fotografía en blanco y negro. 125 x 156 cm.



Fig.345. (Superior). Orlan. *Self-hybridations Africaines*, 2000. Escultura Nuna de Burkina Faso con escarificaciones y mujer europea de Saint-Étienne con bultos en la sien. Escultura de resina y fibra de vidrio. 180 x 100 cm.

Fig.346. (Inferior). Orlan. Estatuilla Baoule de Costa de Marfil con dos pechos en la cabeza y cuerpo de mujer europea, de Loira, con bultos en la sien. Escultura de resina y fibra de vidrio. 190 x 100 cm.



El siguiente trabajo relacionado con las Auto-hibridaciones corresponde a *Self-hybridations Amérindiennes (Auto-hibridaciones Amerindias)* realizado entre 2005 y 2008. En este caso, las composiciones se realizan con ayuda de las pinturas elaboradas en el siglo XIX por el estadounidense George Catlin de nativos americanos. Imágenes pintadas que se combinan una vez más con los rasgos

distintivos del rostro de Orlan dando lugar en su tratamiento a nuevas imágenes que destacan especialmente por su color rojo en el fondo, así como por los colores brillantes en atuendos y plumas.

Fig.347. (Superior-izquierda). Orlan. *Self-hybridations Amérindiennes, Self-hybridation #3*. 2005. Retrato pictórico de Georges Catlin llamado *Wash-ka-mon-ya, Fast Dancer, a Warrior*, con un retrato fotográfico de Orlan. Fotografía a color. 152,5 x 124,5 cm.

Fig.348. (Superior-derecha). Orlan. *Self-hybridation #14*. 2006. Retrato pictórico de Georges Catlin llamado *Ah-tón-wetuck, Cock Turkey, Repeating His Prayer*, con un retrato fotográfico de Orlan. Fotografía a color. 152,5 x 124,5 cm.

Fig.349. (Inferior). Orlan. *Self-hybridation #18*. 2006. Retrato pictórico de Georges Catlin llamado *Sha-có-pay, The Six, Chief of the Plains Ojibwa*, con un retrato fotográfico de Orlan.



Finalmente, en el año 2014, realiza hasta el momento su última serie de Auto-hibridaciones denominada *Self-hybridations. Opéra de Pékin (Auto-hibridaciones. Ópera de Pekín)*. En este caso, la singularidad de Orlan queda aunada con las características propias de las máscaras y el maquillaje que sobre el rostro utilizaban los personajes en la ópera china. A través de las peculiaridades particulares de las máscaras y el maquillaje, los personajes de la ópera eran reconocidos y cargados de identidad, lo que permitía distinguir el tipo de carácter o el simbolismo asociado a cada uno de ellos dependiendo de las formas, dibujos y colores empleados. Símbolos, una vez más, que no son reconocidos occidentalmente y con los que Orlan trabaja en búsqueda de nuevas subjetividades, formas e imágenes. Formas brillantes y coloridas que invaden los fondos de las fotografías donde el rostro hibridado en plena conexión con el fondo toma todo el protagonismo.⁸³⁶

⁸³⁶ Como parte fundamental de esta serie, Orlan presenta un sistema de realidad aumentada a través de una aplicación informática denominada AUGMENT. A través de esta aplicación instalada en un dispositivo informático como un Smartphone, permite al usuario tomar una fotografía de éste junto con un avatar en 3D de Orlan. El avatar de cada imagen se corresponde con una Orlan que realiza bailes similares a los utilizados en las representaciones de la ópera china y sus características físicas, como el maquillaje o la vestimenta, se corresponden con las utilizadas en la imagen correspondiente.

Para más información sobre las características de este trabajo, se puede visitar la página web de la galería Michel Rein de París, en la que fue presentado en 2014 bajo la exposición *Masques, Pekin Opera facing designs & réalité augmentée*.

Masques, Pekin Opera facing designs & réalité augmentée. (Exposición del 6 de septiembre de 2014 al 18 de octubre de 2014) [en línea] Michel Rein. . 2014. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://michelrein.com/en/artistes/expositions/12/%20ORLAN>>.

Fig.350. (Superior-izquierda). Orlan. *Self-hybridations. Opéra de Pékin N°3*. 2014. Fotografía a color.

Fig.351. (Superior-derecha). Orlan. *Opéra de Pékin N°4*. 2014. Fotografía a color.

Fig.352. (Inferior). Orlan. *Opéra de Pékin N°5*. 2014. Fotografía a color.



Hibridaciones en las que Orlan construye y reconstruye con cada imagen un nuevo yo; fruto de la mezcla, de lo diverso y lo heterogéneo, poniendo en jaque los patrones e ideas específicas impuestas por los estudios antropológicos y culturales. La belleza está en todas partes, parece decirnos Orlan, y para ello se aproxima a la representación que exhibe una mezcolanza de elementos occidentales con otros totalmente ajenos. Un espacio intermedio, que como en todo su trabajo, apela a una nueva experiencia donde la apariencia, la imagen, la Piel en sí misma, es cambiante. Un espacio intermedio que ya evocaba en su exhibición *Omniprésence*, al denominar sus primeras hibridaciones como *Entre-deux*⁸³⁷ (*Entre-dos*); espacio que mantiene y se manifiesta posteriormente en las hibridaciones que acabamos de apuntar. Un espacio intermedio en el que observamos representada a una Orlan hibridada con el otro, pero también en el que se alude a su propia desaparición convirtiéndose en algo nuevo y desconocido, en cuyo entre-dos queda localizado. Ya no es la cultura europea junto o en unión con la cultura africana, amerindia, precolombina o china, sino otro espacio; es un otro, diferente y fuera de lo admitido y reconocido. Imágenes finalmente que evocan a un tiempo el pasado y el presente, y que ofrecen un posible futuro, donde la variabilidad de la Piel, siempre en estado de cambio, insiste en la necesidad de entender la belleza como algo que se construye y se asume fuera de los

Para más información, véase:

ORLAN *Masques, Pekin Opera Facing Designs & Realite Augmentee*. [Vídeo]. [en línea] . [en línea] 2014. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=GPCX2usQnYI>>.

Aunque nos parecía necesario reflejar estas características específicas en el trabajo de Orlan, el uso de dispositivos tecnológicos, de realidad aumentada y virtual, serán tratados en el siguiente epígrafe.

Para más información, véase: 5.1.3. *¿Otras realidades?*

⁸³⁷ Las mismas hibridaciones en las que utiliza figuras femeninas del arte occidental como la *Venus* de Boticelli o la *Diana* de Boucher y que forman parte de la instalación presentada en *Omniprésence*, en la galería Sandra Gering de Nueva York, conforman su primera serie de Auto-Hibridaciones denominada *Self-Hybridations. Entre-deux (Auto-Hibridaciones. Entre-dos)*.

Para más información, véase: 3.2.1. *Hacktivismo. Pirateo de superficies*.

convencionalismos, ofreciendo nuevas lecturas que apoyan el respeto y la tolerancia de lo diferente. De ahí, que ella misma apunte:

Yo fabrico imágenes de seres mutantes cuya presencia es pensable en una civilización futura que no ejerza las mismas presiones sobre el cuerpo que ejerce la nuestra; esa civilización podría integrarlas como bellezas posibles y sexualmente aceptables⁸³⁸.

Imágenes digitales en cuya expansión, estiramiento, modificación y/o hibridación de la Piel, nos muestran el potencial de lo que podemos llegar a ser; podemos representar todo lo que es posible. Y esto es algo que del mismo modo que Orlan, conoce perfectamente el artista australiano **Stelarc**, al mostrar su *Stretched Skin* (*Piel Estirada*) en el año 2009, como parte de la exposición *Skin* en la galería *Scott Livesey* de Melbourne, Australia. Una imagen donde la Piel del rostro de Stelarc queda expandida en sólo dos dimensiones; aplanada y estirada como una careta, sin sujeción ni estructura que le dé una forma determinada y particular. Piel posicionada fuera de sus límites y cuya presentación en grandes dimensiones -1,2 x 1,8 metros -, permite recorrer física y visualmente la infinidad de detalles singulares que nos ofrece como si de un paisaje se tratara. Para su elaboración, Stelarc se sirvió de diferentes fotografías de su rostro, que posteriormente y con ayuda de software específico de tratamiento de imágenes, consiguió unir en una única imagen.

Fig.353. Stelarc. *Stretched Skin*. 2009. Fotografía a color. 120 x 180 cm.

Fig.354. Stelarc. Instalación en la exposición *Sk-interfaces: Exploding Borders in Art, Technology and Society*. Casino Luxembourg, en la ciudad de Luxemburgo.



⁸³⁸ ORLAN. "Virtual y real: dialéctica y complejidad". En: *Orlan. 1964-2001*. 1ª ed. Vitoria-Gasteiz / Salamanca: Artium / Universidad de Salamanca, 2002b. (Exposición realizada en Vitoria-Gasteiz (España), Artium, del 27 de junio de 2002 al 1 de septiembre de 2002). pp. 134-137. 2002. p.135.

Piel fotografiada y tratada digitalmente que utilizaría anteriormente como elemento indispensable en la realización del proyecto *Prosthetic Head* (Cabeza Protésica). La imagen resultante de su rostro aplanado fue empleada para recubrir un endoesqueleto poligonal con forma de cabeza utilizando un software específico de 3D.⁸³⁹ Esta cabeza envuelta con la imagen de su propio rostro, serviría como pieza fundamental para la realización de un autómata virtual del tipo ECA⁸⁴⁰ (*Embodied Conversational Agent - Agente conversacional personificado*). Así, el desarrollo del ECA de Stelarc, comenzaría en el año 2002⁸⁴¹, pensado desde un principio y en términos generales como un *sistema automatizado, animado y suficientemente informado que habla a la persona que le interroga*⁸⁴².

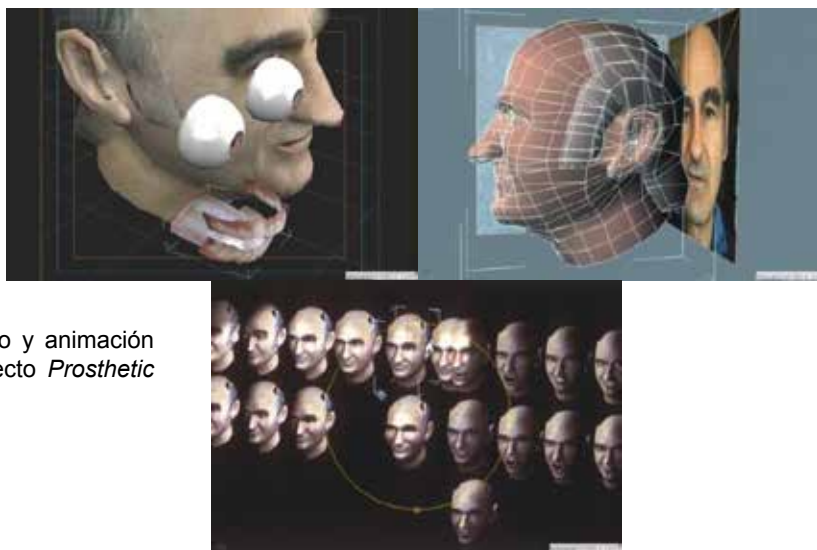


Fig.355. Stelarc. Modelado y animación en el desarrollo del proyecto *Prosthetic Head*. 2003.

⁸³⁹ Los diferentes softwares específicos de 3D están basados en polígonos tridimensionales. Así, el sistema es capaz de trabajar con las posiciones de los puntos, líneas, curvas y caras necesarios para construir cada polígono según las tres coordenadas de dimensión X, Y, Z. A mayor cantidad de polígonos en un modelado o figura 3D, obtendremos una mayor información y complejidad de datos en su composición.

En este caso, la estructura poligonal con la que trabajar, contaba con unos 3000 polígonos sobre la que se adaptó la imagen del rostro de Stelarc. El modelado propio para los ojos, la lengua y los dientes, eran elementos separados que permitían una movilidad independiente.

Para más información, véase:

STELARC. *Prosthetic Head: Intelligence, Awareness and Agency* [en línea] Neme. 2004. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.neme.org/texts/prosthetic-head>>.

⁸⁴⁰ Los ECAs son programas de software específicamente programados para interactuar con un usuario al interpretar y responder con lenguaje ordinario a las preguntas realizadas por éste.

⁸⁴¹ Para la realización del proyecto, Stelarc contó con la colaboración de diferentes especialistas: Karen Marcelo, (coordinación del proyecto y configuración del sistema); Sam Trychin, (animación 3D y software de texto a voz); Barrett Fox, (modelado y animación 3D); John Waters, (configuración del sistema y asesoramiento técnico); Dr. Richard Wallace, (creador de alicebot y AIML. Alicebot es una lengua natural de la inteligencia artificial de chat robot).

⁸⁴² STELARC. *Prosthetic Head* [en línea] Stelarc. 2003. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://stelarc.org/?catID=20241>>.

The aim was to construct an automated, animated and reasonably informed artificial head that speaks to the person who interrogates it.

Uno de los primeros objetivos de Stelarc era que la cabeza pudiese utilizar el reconocimiento de voz del usuario para entablar la comunicación, así como para que a partir del análisis del tono pudiese apreciar diferentes estados emocionales. Sin embargo, tuvo que descartar la idea, ya que existían demasiadas variables para conseguir que la comunicación fuera favorable, especialmente teniendo en cuenta que en el año 2002 no existían los medios técnicos o dispositivos necesarios para tal fin.⁸⁴³ De ahí, que la presentación de la *Prosthetic Head* necesite de un teclado que permita realizar las preguntas, una proyección de la cabeza, así como de un cuadro de texto bajo la proyección de la misma en el que se pueda ver aquello que el usuario escribe.⁸⁴⁴

A través de un sistema de ultrasonidos, la cabeza detecta la presencia del sujeto y le permite comenzar una conversación en tiempo real. Aunque nosotros tenemos que comunicarnos a través del texto escrito por el teclado, la cabeza nos responde con lenguaje oral mientras podemos ver como mueve la cabeza y los labios, muestra diferentes gestos, abre y cierra los ojos o cambia la dirección de la mirada en un intento por mantener señales no verbales específicas de los humanos.

Fig.356. Stelarc. Instalación de *Prosthetic Head* en la Bienal de Arte y Tecnología *Art.Ficial Emotion 5.0.*, São Paulo. Brasil. 2010.



Pensada para que ella misma pueda aumentar su base de datos con cada conversación, su programación le permite responder adecuadamente a todo tipo de preguntas, siendo cada vez más autónoma según almacene una mayor información. De la misma manera, en el caso en que el usuario se lo pida, está programada para generar poesía y cantar.

Un avatar de Stelarc que basado en un sistema complejo de programación intenta emular las características y la presencia humana. Donde lo importante es precisamente la emulación, porque aun cuando la cabeza no detenta presencia física con una Piel que permita un contacto, es capaz de expresarse y dialogar provocando nuevas experiencias para el sujeto o sujetos que interactúan con ella. Sabemos que

⁸⁴³ El primer dispositivo de reconocimiento de voz totalmente operativo y fiable está siendo desarrollado actualmente por la empresa Google tras la adquisición de la empresa DNN Research en 2013 –pionera en el desarrollo de los primeros algoritmos de reconocimiento de voz- y Dark Blue Labs en el año 2015 –pionera en sistemas de reconocimiento de lenguaje humano, traducción, análisis de sentimientos y resúmenes textuales-.

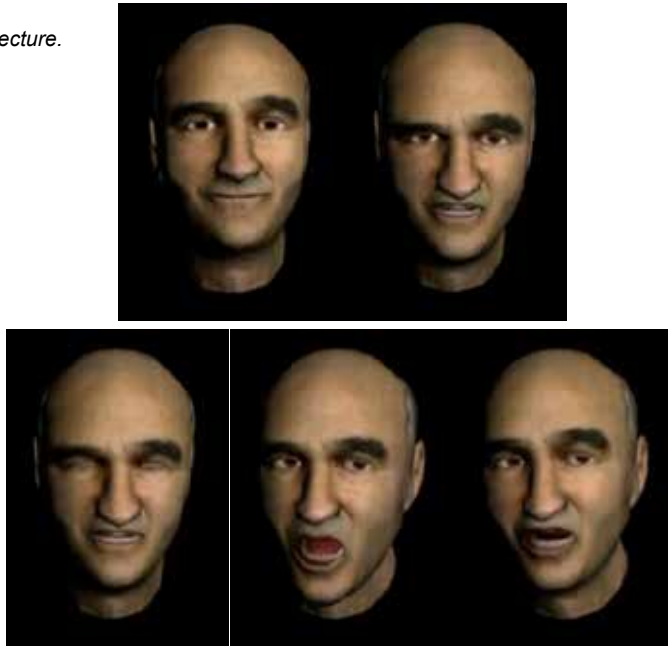
Para más información, véase:

CB INSIGHTS. *The Race for AI: Google, Twitter, Intel, Apple in a rush to grab Artificial Intelligent Startups* [en línea] CB Insights. 2016. Disponible en: <<http://www.cbinsights.com/blog/top-acquirers-ai-startups-ma-timeline>>.

⁸⁴⁴ La programación de *Prosthetic Head* permite interactuar con ella en inglés.

es una cabeza programada informáticamente, incluso ella misma a la pregunta realizada por el propio Stelarc: *¿Debes tener sentimientos?* la cabeza responde: *Umm. Como robot no tengo ninguna emoción humana. Mis aparentes respuestas emocionales son simplemente algoritmos diseñados para interactuar más fácilmente*⁸⁴⁵. Sabemos que al interactuar con ella tenemos que enfrentarnos a la parcialidad, a los fragmentos en los que están basadas las respuestas programadas de su base de datos. Pero lo importante en este caso, no es el hecho de obtener digitalmente un nuevo humano o un clon físico de nosotros mismos, sino la trascendencia que en este caso Stelarc nos expone; la cabeza favorece y da una mayor relevancia a lo propiamente humano en su no humanidad. Es decir, la cabeza necesita de una entidad humana y física, para dar lugar a su existencia como autómatas parlante. Su presencia, aun siendo no humana, sólo tiene sentido en el momento en que puede complementar al humano como si de una prótesis o apéndice se tratara. Se habilitan nuevos espacios de intercambio, fuera de los márgenes estipulados, creando nuevas formas y experiencias.

Fig.357. Stelarc. *Prosthetic Head Lecture*. Dispositivo virtual. 2007. Fotogramas.



⁸⁴⁵ Transcripción de una de las conversaciones de *Prosthetic Head* con el propio Stelarc.

Stelarc, (2004). Op. Cit.

STELARC- "But you must have feelings?"

PROSTHETIC HEAD- "Umm. As a robot I do not have any human emotion. My apparent emotional responses are simply algorithms designed to make me easier to interact with."

Una nueva experiencia de lo humano en la que se muestra aquello que puede llegar a ser posible y con la que también trabaja el japonés **Nobumichi Asai** en la realización de sus proyecciones y mapeo⁸⁴⁶ en tres dimensiones. Hibridaciones creadas entre lo humano y lo digital a través del rostro y sus movimientos en tiempo real. Así, en 2014, realizó el proyecto *Omote (rostro)*⁸⁴⁷, en el que la proyección efectuaba un mapeo del rostro de una mujer en plena sincronización con sus movimientos. Más adelante, en 2015, realizó bajo los mismos parámetros *Face Hacking (Hackeo facial)*, pero en este caso la ejecución era algo más elaborada, ya que en su realización se disponían dos sujetos con sus respectivas proyecciones al mismo tiempo.



Fig.358. Nobumichi Asai. *Omote*. 2014. Fotogramas de la puesta en escena del dispositivo de proyección y mapeo del rostro.

Para llevar a cabo este tipo de procesos, es primordial realizar escaneos previos en 3D del rostro de la persona específica a mapear, ya que sólo de esta manera se podrá conseguir el rastreo concreto y definido por las tres dimensiones del rostro físico. Igualmente, con ayuda de estos escaneos previos, así como de numerosas pruebas a fin de ajustar al máximo los posibles desajustes o errores

⁸⁴⁶ Aunque en muchos casos se utiliza el término en español *mapeo* como sinónimo de *mapping*, entendemos que puede generar confusión, ya que también es utilizado en español para otra serie de procesos computacionales o digitales. En este caso, cuando hablemos de *mapeo* o *mapping* nos referimos a *Video Mapping*, entendido como el proceso de proyectar imágenes sobre cualquier superficie para conseguir efectos de tridimensionalidad.

⁸⁴⁷ Tal y como indica el propio artista, el término *Omote* procede del japonés y significa rostro o máscara, entendido como aquella superficie que separa o se encuentra entre el interior y exterior, y que nos recuerda la propia esencia etimológica del término: del griego *prósopon* (πρόσωπον), *pros-* delante de; *-opos*, faz. Lo que estaba delante del rostro, especialmente en su relación con el teatro, donde la máscara, *prósopon*, se refería no sólo a aquellas máscaras teatrales puestas sobre el rostro, sino también a la propia persona que la portaba: el personaje. Máscara que no oculta, sino que expresa, muestra y evidencia.

Para más información, véase: 4.1. *Dermocartografía del enmascaramiento*.

Para más información acerca del proyecto, véase:

ASAI, Nobumichi. *Omote / Real-time face tracking & projection mapping* [en línea] Nobumichi Asai. 2014. [Consulta: 2 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.nobumichiasai.com/post/138919147877/omote-real-time-face-tracking-projection>>.

propios de los componentes y programación del software, es posible tener en cuenta y ajustar características propias del rostro humano -como el abrir y cerrar de ojos, así como de los labios-, por lo que este tipo de movimientos pueden utilizarse y tenerse en cuenta para la modificación o hibridación en plena sincronía con la proyección final.

Fig.359. Nobumichi Asai. *Omote*. 2014. Resultados del escaneo en 3D de la cabeza específica sobre la que se realiza el proyecto.

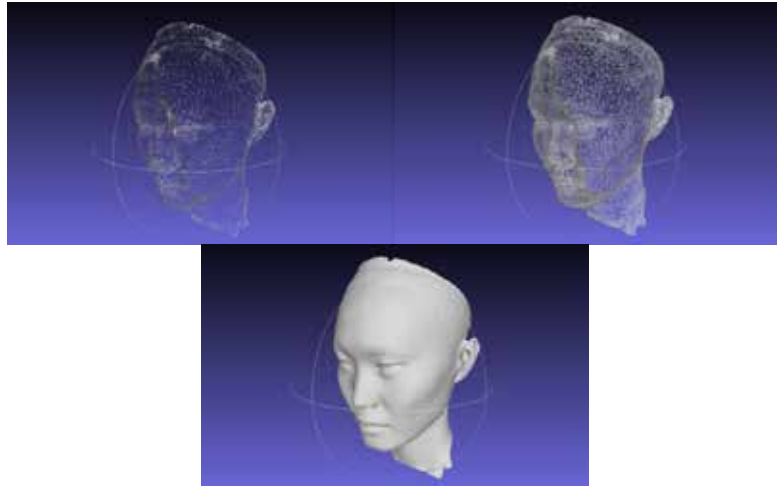


Fig.360. Nobumichi Asai. *Omote*. 2014. Maqueta a tamaño real realizada a partir de los escaneos en 3D y que sirvió como herramienta primordial para la realización de las pruebas del sistema.



Por otro lado, el sistema está basado en sensores que permiten que los datos recogidos sean procesados rápida y digitalmente teniendo en cuenta la tridimensionalidad y el movimiento del rostro. De esta manera, con el software específico es posible la proyección en tiempo real con la capacidad de optimización del movimiento -evitando el posible retardo entre la recogida de información y la proyección- dando lugar a un resultado sorprendente, no sólo por la combinación específica de diferentes imágenes en movimiento o animaciones en plena conjunción con el rostro utilizado para la proyección, sino especialmente por la capacidad de ser ejecutado mientras el sujeto proyectado tiene movimiento. Algo por otro lado que permite, aun cuando se trata de proyecciones, que la experiencia física experimentada sea absolutamente cercana y auténtica; está presente y se hace tangible, incluso al ser mostrada a través de una grabación en vídeo. Y eso es algo que Nobumichi entiende, al igual que la espectacularidad y proximidad implícita en

sus proyectos, porque tal y como él mismo expresa, como otras muchas tecnologías *todas comparten una experiencia espacial que es física y real. En general, creo que la gente se siente atraída y tiene el deseo de crear este tipo de existencia espacial que es a la vez real y física*⁸⁴⁸.

Fig.361. Nobumichi Asai. *Face Hacking*. 2015.
Fotogramas de la puesta en escena del dispositivo de proyección y mapeo del rostro.



Atracción y deseo en esta unión y diálogo tan claro entre lo humano y lo digital, que de manera extremadamente vertiginosa se extiende a todos los ámbitos de la sociedad, especialmente a la publicidad y el *marketing*. Nobumichi es un ejemplo claro de cómo aunar proyectos y herramientas digitales con grandes compañías en la difusión publicitaria.⁸⁴⁹ Pero de la misma manera y en este mismo contexto, como claro ejemplo del desarrollo ágil de este tipo de tecnologías podemos encontrar numerosas compañías que están trabajando con este tipo de sistemas tecnológicos de mapeo. Así, en el mismo 2015, sólo un año después del desarrollo del *mapping* facial de Nobumichi, el mismo tipo de sistema fue utilizado por la marca de cosméticos *Sephora*, cuando presentó una nueva línea de productos de maquillaje con la conocida tatuadora mexicana-estadounidense Kat Von D (Katherine Von Drachenberg Galeano). La empresa *Wildbytes*, especialista en la realización de eventos con apoyo en sistemas tecnológicos como proyecciones, *mapping* y realidad aumentada⁸⁵⁰, con sede en Madrid, fue la encargada de realizar la campaña de publicidad que incluía la presentación del producto en la misma ciudad. Parte de la muestra consistió en el mapeo del rostro, cuello y torso de Kat, para la proyección de animaciones y patrones de maquillaje en tiempo real durante los 8 minutos que duró

⁸⁴⁸ Ibid.

They all share spatial experiences that is physical and real. Generally, I think people are attracted to and have the desire to create this type of spatial existence that is both real and physical.

⁸⁴⁹ Muchos de los sistemas y procesos realizados por Nobumichi han formado parte de campañas publicitarias para empresas internacionales como Toshiba, Intel o Subaru.

⁸⁵⁰ Término que se refiere al uso de dispositivos tecnológicos para la visualización del espacio físico combinado con elementos generados informáticamente.

el acto performativo para los asistentes del evento.⁸⁵¹ 5 cámaras de seguimiento y proyección en tiempo real a 240 fotogramas por segundo, que muestran una clara evolución y optimización del sistema utilizado sólo un año atrás por Nobumichi, especialmente visible en los resultados y su comparación entre ambos proyectos; indudable evidencia de la velocidad en el desarrollo y perfeccionamiento de este tipo de tecnologías.

Fig.362. Fotogramas del vídeo realizado durante la proyección y el mapeo del rostro de Kat Von D para la presentación de productos de maquillaje de la marca de cosméticos Sephora. Evento realizado en Madrid. España. 2015.



Herramientas, dispositivos o sistemas digitales que consiguen una interacción entre lo humano y lo digital, lo físico y lo informático, ambos espacios unificados de manera armónica para conformar algo nuevo, un híbrido. Nuevos espacios intermedios, donde las representaciones generadas, representan la evolución que puede llegar a tener el individuo con ayuda de nuevos sistemas y herramientas tecnológicas -ya sean informáticos, digitales, robóticos, maquínicos- y que amplían el concepto y la manera de entender lo humano; nuestra experiencia y apariencia; de la misma manera que amplían las capacidades a las que pueden aspirar las máquinas y los sistemas tecnológicos para acercarse al ámbito de lo humano. Producción de nuevas imágenes de nosotros mismos que a través de los datos evidencian nuestra potencialidad y multiplicidad.

⁸⁵¹ Para más información sobre el proyecto y el evento, véase:

Kat Von D's live face projection mapping [en línea] Wildbytes. . 2015. [Consulta: 2 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://wildbytes.cc/work/kat-von-d-live-face-projection-mapping/>>.

Posibilidades entre lo real y lo virtual, lo orgánico y lo maquínico, lo *bio* y lo *tecno*, lo humano y lo no humano, donde lo importante, una vez más, tal y como lo han demostrado los artistas anteriormente expuestos, es la búsqueda de lo que aparece en ese *entre*, como el encuentro, parafraseando a Orlan, del espacio Entre-Dos como única manera de entender lo que somos o podemos llegar a ser, pero siempre mostrando la posibilidad con la Piel manifiestamente presente.

5.1.3 ¿Otras realidades?

Las relaciones actuales no pueden ser entendidas sin tener en cuenta nuestra vinculación, bien total o parcial, con los diferentes dispositivos digitales, electrónicos o informáticos, que cambian y redistribuyen nuestra manera de entender y ser en el mundo. En gran parte de esta investigación, hemos hecho hincapié en una serie de prácticas y elementos donde la Piel, como superficie de contacto, imprescindible y necesaria para la construcción del sujeto, se veía directamente relacionada con una fisicidad específica en nuestras relaciones y experiencias. Sin embargo, en el mundo global actual, tal y como lo conocemos a día de hoy, nos parece necesario replantearnos una cuestión relevante: ¿qué ocurre con nuestra experiencia y tactilidad cuando la tecnología y sus dispositivos omnipresentes invaden nuestra vida diaria? Y especialmente, ¿qué ocurre con aquella experiencia y tactilidad cuando muchos teóricos afirman rotundamente la ausencia de lo físico/orgánico en el ámbito de lo *virtual*?

En términos generales y atendiendo primeramente al término *virtual*, podemos decir que es percibido habitualmente -desde el ámbito tecnológico-, como aquello que está íntimamente relacionado con lo que detenta una existencia de lo aparente; es ilusorio y por tanto, está fuera de nuestra realidad. Esta forma de entender lo *virtual* viene dada principalmente por el uso y entendimiento común de lo que llamamos *realidad virtual*, que se refiere a la generación de un entorno digital/informático en el que un usuario/individuo obtiene la sensación de realidad a través del uso de dispositivos tecnológicos. Aunque nos gustaría establecer un momento concreto de creación del concepto, no podemos más que tomar en consideración lo que muy acertadamente apunta Critical Art Ensemble⁸⁵²:

Occidente se ha estado preparando para este momento desde hace 2.500 años. Siempre ha existido una idea de lo virtual, ya estuviese basado en el misticismo, el pensamiento analítico abstracto, o la fantasía romántica. Todas estas aproximaciones han dado forma y manipulado mundos invisibles sólo accesibles a través de la imaginación, y en algunos casos, a estos modelos se les ha dado privilegio ontológico. Lo que han hecho posible los conceptos e ideologías contemporáneas de lo virtual es que estos sistemas preexistentes del pensamiento se hayan expandido fuera de la imaginación, y se hayan manifestado a sí mismos en el desarrollo y la comprensión de la tecnología⁸⁵³.

⁸⁵² Colectivo artístico fundado como tal desde el año 1987 en Florida, Estados Unidos, cuyo trabajo se posiciona en las intersecciones entre el arte, las ciencias computacionales y biológicas a través de proyectos artísticos y de investigación de diversa índole -*biohacking*, *hacking electrónico*, instalaciones, performance-. Por otro lado, son los autores de 7 publicaciones claramente influyentes en relación a la resistencia hacia el saber/poder científico, tales como *The Electronic Disturbance* (1994), *Electronic Civil Disobedience & Other Unpopular Ideas* (1996), *Flesh Machine: Cyborgs, Designer Babies, & New Eugenic Consciousness* (1998), *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media* (2001), *Molecular Invasion* (2002), *Marching Plague* (2006) y *Disturbances*, (2012).

⁸⁵³ CRITICAL ART ENSEMBLE. *The electronic disturbance*. 1a ed. New York: Autonomedia, 1994. Disponible en: <<http://critical-art.net/?p=244>> p.40.

The West has been preparing for this moment for 2,500 years. There has always been an idea of the virtual, whether it was grounded in mysticism, abstract analytical thinking, or romantic fantasy. All of these approaches have shaped and manipulated invisible worlds accessible only through the imagination,

Desde estas premisas, lo *virtual*, por tanto, se ofrece de manera general o habitual como elemento contrario a lo que experimentamos y conocemos como realidad. Sin embargo, si rastreáramos históricamente el uso del término, veríamos cómo la acepción actual dada, no coincide con su verdadera procedencia o acepción esencial.⁸⁵⁴ No vemos necesario exponer aquí lo relativo a tal cuestión, pero sí apuntar que, tal y como expone Antoni Biosca, ya Aristóteles o Tomás de Aquino – éste último retomando el concepto de *dynamis* aristotélico- utilizaban y entendían el término como la capacidad de que algo se convierta en lo que actualmente no es⁸⁵⁵. Incluso, atendiendo a su etimología, podemos establecer su construcción a través del latín *virtualis*, cuyo sufijo *-alis* (relativo a) sobre *virtus* (valor, virtud), indica la fuerza o potencialidad propia que algo tiene, afianzando lo anterior. Por lo tanto, podemos establecer lo *virtual*, como acto, proceso, acontecimiento, que como acción y movimiento activo, procura que algo pueda convertirse en una realidad o en parte de ella; en definitiva, lugares potenciales, espacios creados, que forman parte de nuestra realidad. De esta manera, lo *virtual* no puede ser entendido como aparente o ficticio, sino como aquello posible, cuya fuerza nos afecta y por tanto, modifica y cambia nuestra manera de experiencia, nuestro ser y estar en el mundo; acto que produce un determinado efecto en nosotros.

Por otro lado, existen muchos autores que no dudan en apuntar un manifiesto avance hacia la clara desconexión de los sujetos con su vida *real* o con su realidad física más inmediata, donde aparentemente y cada vez con mayor profusión, las experiencias y sensaciones desaparecen para ser intercambiadas por un sistema tecnológico o un ciberespacio en el que no existe relación social alguna, así como una individualidad propia. Sin embargo, aunque de manera general se entiende que el sujeto contemporáneo está absolutamente desconectado de su realidad física, la verdadera relación que se obtiene a través de los diferentes dispositivos digitales, electrónicos, informáticos, de *realidad virtual* o aumentada, sólo insisten en la importancia de nuestra Piel, así como de las sensaciones, relaciones y experiencias que se dan a través de ella. No se trata de otras realidades ajenas u opuestas a la entendida como verdadera, sino una extensión de nuestras sensaciones y experiencias tanto físicas como cognitivas que se dan con ayuda de elementos, sistemas o dispositivos creados específicamente para ello, tal y como el propio término *virtual* nos ofrece. Porque nuestra experiencia a través de la Piel requiere de un momento y un espacio específico, un acontecimiento desde el que afectar y ser afectado. Por ello, reafirmando lo anterior y siguiendo a Deleuze:

and in some cases these models have been given ontological privilege. What has made contemporary concepts and ideologies of the virtual possible is that these preexisting systems of thought have expanded out of the imagination, and manifested themselves in the development and understanding of technology.

⁸⁵⁴ Para más información acerca del término y su evolución, véase:

BIOSCA I BAS, Antoni. "Mil años de virtualidad: origen y evolución de un concepto contemporáneo". *Eikasia Revista de Filosofía*. vol. Año V, no. 28, pp. 1-40. 2009.

⁸⁵⁵ Tal y como expresa Antoni Biosca, el término es una derivación de *virtualis*, de la concepción de *virtus* entendida como fuerza, sí, pero no como una fuerza negativa, destructiva y actual, sino entendida como la capacidad de que algo se convierta en lo que actualmente no es. Así, este concepto de *virtus* se refiere al principio de las cosas: "*semper virtus nominat principium alicuius*" y es el principio de toda acción aunque sea algo independiente de ella: "*virtus dicitur, secundum quod est principium actionis et tenet se ex parte.*"

Ibid. p.25.

Lo que llamamos virtual no es algo a lo que le falte realidad sino algo que está implicado en un proceso de actualización de acuerdo con el plano que le otorga su realidad propia. [...] Los acontecimientos o singularidades otorgan al plano toda su virtualidad, del mismo modo que el plano de inmanencia otorga a los acontecimientos virtuales su plena realidad⁸⁵⁶.

Desde el comienzo de los tiempos, los seres humanos hemos utilizado nuevas herramientas o sistemas para mejorar nuestra experiencia y capacidades -la rueda, las gafas o el teléfono móvil son ejemplo de ello,- y de la misma manera que ahora estamos inmersos en el mundo de lo digital y de la información contenida en los datos, todo este tipo modificaciones para o con el ser humano no suponen más que un aumento en la manera de ser y estar en el mundo. De ahí, que entendamos estos vínculos de manera positiva, siendo una vía perfecta para crear nuevos lazos de comunicación y relación con nosotros mismos y con el mundo, permitiéndonos si cabe, ser más humanos, pero sobre todo, permitiendo que la Piel, como interfaz física y psíquica que nos constituye, pueda ampliar o expandir su espacio y capacidad de interacción y relación.

El problema en este punto, es que tal y como hemos venido desarrollando, el aparato tecnocientífico parte a nuestro modo de ver, de un entendimiento erróneo de lo que se considera ser humano. Y es que si nuestra verdadera esencia parte del hecho de que tenemos que morir, no tiene sentido una búsqueda exhaustiva de la inmortalidad y por supuesto, en sus logros más cercanos de mejora en el potencial físico y anatómico, estar orientados en base a una idea reduccionista en la que todo – y esto implica no sólo al ser humano, sino todo mundo natural- quede englobado en informaciones más o menos complejas. Pensar que podemos ser entendidos desde los parámetros informáticos o digitales, en los que sólo somos información contenida en nuestra parte incorpórea (software) y que no necesitamos de nuestra parte física (hardware), es negar por un lado, la interminable y necesaria interrelación entre ambos espacios, así como la afirmación de la consigna cartesiana, en la que nuestra corporalidad tiene muy poco valor por su decadencia y finitud, no nos constituye y por ello, debe ser desdeñada. Sin embargo, no podemos dejar de entendernos como el entre-dos en el que se conforma un yo; donde lo orgánico, lo físico y biológico, es codependiente de nuestro sistema nervioso y del aparato psíquico; energías, intensidades y correspondencias que en movimiento y dinámicas conjuntas nos conforman. La Piel, recordemos, como el sistema nervioso externo del organismo, es el lugar de la comunicación, interfaz responsable de nuestra individualidad, de nuestro yo. Sin nuestra Piel, somos incapaces de obtener la comunicación a través de los sentidos que nos procuren un sentimiento de ser únicos y propios, y por lo tanto, existiría una irrupción entre las relaciones psíquicas y físicas/dérmicas, que en última instancia es lo que nos procura nuestro sentimiento individual.

Por todo ello, ante esta ruptura específica desde la que se opera un control y un poder-saber hacia los sujetos -apoyado a través de los datos-, podemos encontrar sistemas y dispositivos que aumentan la capacidad de entender nuestro estar en el

⁸⁵⁶ DELEUZE, Gilles. "La Inmanencia: una vida...". En: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas. (1975-1995)*. 1ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2007. pp. 347-351. 2007. p.350.

mundo como una vía significativa para ser más humanos en continuo progreso y bienestar social. Porque la cohesión entre nuestra materialidad/inmaterialidad que nos constituye, emerge y se rebela en el mundo contemporáneo y desde el ámbito artístico, para devolverle su vigencia, donde ya no sólo damos consideración a la Piel, sino que pensamos a través de ella. Interfaz comunicacional abierta a una multiplicidad de información, comunicación compartida en plena interacción con el otro y el mundo.

Al mismo tiempo, no podemos dejar de lado el hecho de que los nuevos sistemas o dispositivos digitales nacen como resultado de fusionar las investigaciones entre y desde diversas disciplinas, lo que provoca que las mismas herramientas tecnológicas formen parte fundamental de diversos espacios disciplinarios, repercutiendo de manera muy diferente en todos los niveles de la vida social según sus fines específicos. De ahí, que nuestro interés sea evidenciar qué tipo de herramientas son consideradas en nuestro contexto más inmediato, y cómo existe la posibilidad de entenderlas como una prolongación de nuestros aspectos más humanos e individuales; como una manera de pensarnos a través de nuestra Piel.

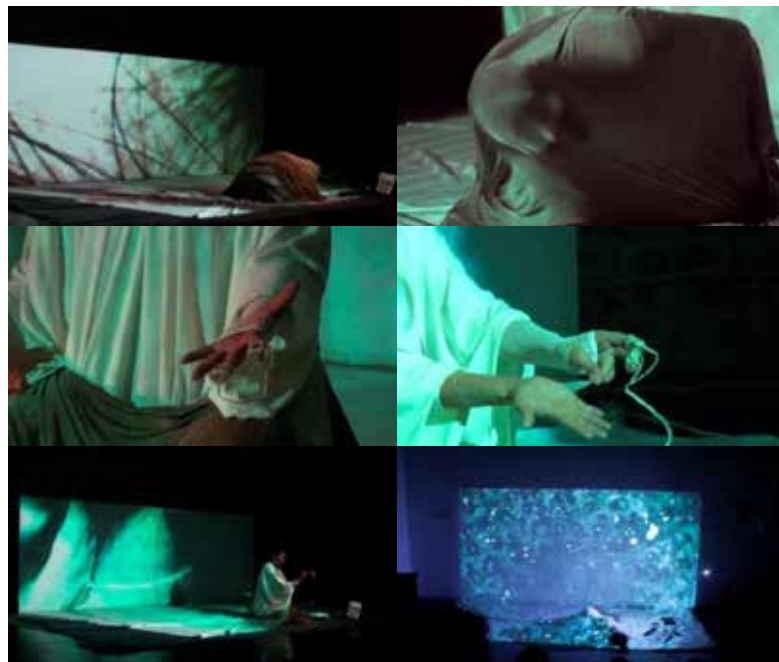
Un claro ejemplo de ello lo tenemos con la artista colombiana **Claudia Robles-Ángel** (Bogotá, 1967) y su performance e instalación *Skin (Piel)*. Dos maneras de presentar el elemento esencial que atraviesa su trabajo -performance e instalación-, a través de una misma base; la recogida de datos biológicos para ser transformados digitalmente en imagen y sonido. En ambos proyectos, Claudia se sirve de un sistema utilizado en el ámbito médico denominado GSR (Galvanic Skin Response - Respuesta Galvánica de la Piel) que se emplea principalmente para controlar con precisión los niveles de estrés de un individuo. En términos generales, nuestra Piel ostenta una conductividad eléctrica que es variable según los niveles de humedad/sudor. Cuando nos encontramos molestos o asustados, nuestra Piel, en base a la variación de las glándulas sudoríparas (humedad) y el tamaño de nuestros poros, ejerce una resistencia eléctrica menor que en el caso de sentirnos tranquilos o relajados. El sistema GSR mide estos valores de resistencia ofrecida por la Piel -ascendente o descendente-, permitiendo al individuo en ese momento tener conocimiento de los datos y por consiguiente, con posibilidad de modificarlos. Es lo que se denomina *Biofeedback (Bio-Retroalimentación)*, ya que podemos controlar y aprender de los cambios fisicoquímicos que modifican nuestra Piel y que siendo un reflejo directo de nuestra experiencia y sensación en un momento determinado podemos aprender a modificarlos. Este *Biofeedback* es utilizado por Claudia en su performance *Skin*⁸⁵⁷ a través de un sistema GSR con el que mide, recoge y transforma la respuesta galvánica de la Piel de sus dedos de la mano para crear un

⁸⁵⁷ ROBLES-ÁNGEL, Claudia. *Skin. Bio-data performance*. [Vídeo]. [en línea] 2013. [Consulta: 2 noviembre 2016]. Disponible en: <http://icemserv.folkwang-hochschule.de/~robles/wp-content/uploads/Skin_h264_dv.mp4?_1>.

entorno audiovisual. Su puesta en escena en Cracovia en el año 2013⁸⁵⁸, muestra a una Claudia ocultada bajo una sábana gris mientras realiza lentos movimientos. Las imágenes proyectadas en todo momento están conformadas por la grabación en tiempo real de partes de su superficie dérmica, al igual que los sonidos, que se modifican y articulan en la medida en que los valores recogidos a través del GSR se transforman y varían. Poco a poco se desprende de la sábana para poder observar que en su mano izquierda tiene colocados los dos sensores específicos de medición conectados a un ordenador. Su mano derecha cubierta por un tipo de látex, es retirado lentamente como si se tratara de una Piel muerta en el momento de mudar; representando claramente la propia metamorfosis y las variaciones dérmicas por las que está siendo afectada. En todo momento somos conscientes de cuándo sus niveles de estrés o tensión aumentan o disminuyen no sólo por sus movimientos, sino también por el sonido producido.

Su *Biofeedback* de esta manera, ya no está basado en unos datos (normalmente medidos por el GSR en Ohmnius) que le indican cuáles son los valores de aquello que siente o experimenta, sino que existe una interacción audiovisual entre la información que genera su Piel y la afectación que al mismo tiempo le produce la traducción audiovisual y por tanto, observable y audible de sí misma.

Fig.363. Claudia Robles-Ángel. *Skin*, (Performance). 2012. Fotogramas del vídeo realizado durante la performance en el Festival *Audioart* de Caracovia. Polonia. 2013.



⁸⁵⁸ Tanto la performance como la instalación *Skin* fueron realizadas por primera vez como resultado de la residencia *Spații Lichide – modele dinamice de spațiu în artă și tehnologi* (Espacios líquidos - modelos dinámicos de espacio en el arte y la tecnología) de la ciudad de Rumanía en el año 2012.

En este caso, hemos utilizado la realización posterior de la performance (2013), en el marco del *Audioart Festival* de Cracovia, por ser la documentación que la artista nos proporciona desde su web. Su última realización formó parte de la inauguración del Festival Madatac en la ciudad de Madrid, el 20 de enero de 2016.

Con la instalación del proyecto *Skin*⁸⁵⁹, basada en los mismos parámetros, está pensada para que el GSR pueda ser utilizado por el público. La presentación en 2015 de la misma en la galería *Harvest Works* de Nueva York, contaba con tres proyecciones de vídeo y un sistema de audio con ocho canales; lo que permitía un sonido envolvente, así como una mayor percepción del entorno. Comprendido en el espacio destinado para la puesta en escena, se dispuso un asiento y una mesa en la que quedaba a disposición del espectador un GSR 2, que no es más que un galvanómetro portátil fabricado y comercializado para el control del estrés de manera doméstica.

Fig.364. Claudia Robles-Ángel. *Skin*. (Instalación). 2012. Dispositivo GSR preparado para ser usado por el público durante la instalación realizada en la galería *Harvest Works* de Nueva York. Estados Unidos. 2015.



Las diferentes mediciones realizadas través del GSR 2 de los dedos del espectador, eran las responsable de generar diferentes proyecciones y sonidos, que como en el caso de la performance realizada por Claudia, establecía un juego de interacción mutua entre los valores audiovisuales generados a partir de los datos y los correspondientes efectos que ejercían sobre el espectador en la visualización y audición de los mismos. Las frecuencias bajas y el color azul se correspondían con estados de relajación, mientras que las frecuencias altas y de color naranja o rojo, indicaban un mayor grado de tensión; de tal manera que el espectador era absolutamente consciente de su fisicidad y experiencia en la medida que las proyecciones y el sonido se modificaban.

⁸⁵⁹ Aunque como en el caso de la performance *Skin*, su primera presentación fue realizada bajo el contexto de la residencia *Spații Lichide – modele dinamice de spațiu în artă și tehnologi* (Espacios líquidos - modelos dinámicos de espacio en el arte y la tecnología) de la ciudad de Rumanía en el año 2012, sería en la galería *Harvest Works* de Nueva York, en junio de 2014, que su presentación contara con algunas mejoras y modificaciones en relación a su conformación técnica.

ROBLES-ÁNGEL, Claudia. *Skin. Installation*. [Vídeo]. [en línea] 2014. [Consulta: 2 noviembre 2016]. Disponible en: <http://icemserv.folkwang-hochschule.de/~robles/wp-content/uploads/SKIN_Harvestworks_excerptYT.mp4?_=1>.

Fig.365. Claudia Robles-Ángel. *Skin*. (Instalación). 2012. Imágenes de la instalación realizada en la galería Harvest Works de Nueva York. Estados Unidos. 2015.



Ya no se trata de utilizar un dispositivo tecnológico para potenciar nuestras capacidades humanas, sino para reconocerlas y darles una mayor consideración. Si como ya estimamos anteriormente, en el caso de Stelarc⁸⁶⁰ o Lukas Zpira⁸⁶¹ sus objetivos partían de la necesidad de borrar y evidenciar la obsolescencia de la Piel, de nuestra corporalidad y fisicidad en plena hibridación con la máquina, Claudia será en este caso la que utilice este tipo de medios tecnológicos para evidenciar que la Piel, como organismo y superficie fundamental que nos conforma, desde luego no se manifiesta obsoleta. La Piel se evidencia en los proyectos de Claudia como el lugar en el que se reflejan nuestras experiencias; como un tejido vivo que permite entender cómo y qué sentimos; lugar paradigmático de nuestro propio conocimiento afianzando nuestra fisicidad; nuestro ser más humanos. Como ella misma expresa.

*Estoy interesada en los datos biológicos y en las cosas imperceptibles que no podemos percibir durante un día normal; por ejemplo, el latido del corazón está todo el tiempo pero no le prestas atención, no eres consciente de tu cuerpo. Ésa es la razón por la que uso datos biológicos, para hacer al cuerpo visual y audible*⁸⁶².

⁸⁶⁰ Artista tratado anteriormente en esta investigación. Para más información, véase: 3.1.4. *Elevación. Ascenso en gravedad* y 5.1.2. *Organizar los datos. Otras posibilidades*

⁸⁶¹ Artista tratado anteriormente en esta investigación. Para más información, véase: 3.1.4. *Elevación. Ascenso en gravedad* y 3.2.1. *Hactivism. Pirateo de superficies*.

⁸⁶² LOPES, Pedro y CHIPPEWA, Jef. "Performing Biological Bodies. An open conversation with Marco Donnarumma, Claudia Robles and Peter Kirn at body controlled #4". *eContact!*. [en línea] vol. 14, no. 2. 2012. [Consulta: 2 noviembre 2016]. Disponible en: <http://econtact.ca/14_2/lopes_bc4-interview.html>.

I'm interested in biodata, and in the imperceptible things that we cannot perceive during the normal day; for example, the heartbeat is running all the time but you never really pay attention to it, you are not aware of your body. That was the point of using biodata, to make the body visual, or audible.

De esta manera, amplía nuestros sentidos y en consecuencia, nos provee de un mayor conocimiento de nosotros mismos.

Unos intereses que comparte el artista polaco **Rafal Zapala** (Poznań) al utilizar dispositivos de medición biométrica para la realización de su proyecto *Sensorium* (*Dispositivo Sensorial*). El proyecto fue desarrollado en 2014, como parte de una residencia artística en el Centro cultural Zamek en la ciudad polaca de Poznań. Tras dos meses de investigación en el centro CCRMA⁸⁶³ de la universidad de Stanford, se familiarizó con los diferentes dispositivos de medición que más tarde utilizaría en la instalación. Tras estas primeras pruebas, Zapala desarrolló interfaces de software y hardware utilizando dispositivos EEG (Electroencefalografía: actividad bioeléctrica cerebral), ECG (Electrocardiograma: actividad eléctrica del corazón) y el ya mencionado GSR (Galvanic Skin Response – Respuesta galvánica de la Piel). Todos ellos, aparatos que recogen información a través de la Piel, incluido el dispositivo a modo de casco EEG, que valora la corriente de las neuronas que circulan en el cerebro y que como bien explica su colaborador/programador en el proyecto, Szymon Kaliski, al ser medida a través de la superficie corporal *sólo somos capaces de obtener una lectura parcial*⁸⁶⁴.



Fig.366. Rafal Zapala. *Sensorium*. 2014.
Imágenes de los dispositivos utilizados para
el proyecto: EEG, ECG y GSR.

La compleja instalación *Sensorium*, se dispuso en la torre del reloj del Centro cultural Zamek, compuesta por una serie de altavoces y una plataforma construida específicamente para el lugar, elevada a unos metros del suelo. Un sillón y una mesa con un ordenador y los diferentes dispositivos como elementos principales, quedan a

⁸⁶³ Center for Computer Research in Music and Acoustics (Centro para la investigación informática en Música y Acústica).

⁸⁶⁴ Zapala | *Sensorium* (trailer 3). [Video]. [en línea] . [en línea] 2014. [Consulta: 2 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/109455967>>.

[...] *en general mide la corriente de las neuronas que fluyen en el cerebro. Sin embargo, el casco recoge los datos a través de la piel y por tanto sólo somos capaces de obtener una lectura parcial.*

[...] *that in general measures the current flows within the neurons of the brain. However, the helmet collects the data through the skin and therefore we are able to acquire only a partial reading.*

(Traducción y transcripción directa de polaco a inglés ofrecida por el propio video).

disposición de un único individuo en el centro de la plataforma; *la isla*, como él la denomina. Todas estas especificaciones eran necesarias para Zapala, puesto que su mayor interés era que el individuo que formara parte de la instalación pudiera estar totalmente concentrado en sus emociones y experiencias. Tal y como nos dice en el vídeo del proyecto:

*Imagínese esto, la ciudad está rebosante de vida mientras tú estás suspendido a pocos metros del suelo, separado de todo y concentrado sólo en tus reacciones psicofísicas, reacciones de tu cerebro o del cuerpo. [...] hemos construido una plataforma para crear una clara sensación de desconexión con el día a día y hacer que este sentimiento sea lo más real posible*⁸⁶⁵.

Los altavoces dispuestos por todo el lugar consiguen concentrar el sonido involucrando al individuo de manera intensa y obteniendo la prioridad de Zapala de estar desconectado del espacio y las experiencias cotidianas. Todos los datos recogidos por los dispositivos a su paso por las interfaces informáticas creadas por el artista⁸⁶⁶, dan lugar en tiempo real a una serie de sonidos que forman una composición abierta. Música que en plena correlación con los latidos del corazón del participante y su estado emocional específico del momento captado a través de la Piel, da lugar a diferentes ritmos y en diferentes direcciones, proporcionando la capacidad de modificar los valores y por tanto el resultado sonoro según se va generando. Una vez más, dispositivos que son utilizados dentro del ámbito médico y de la salud, y que son rescatados por Zapala para crear un universo propio, individual y personal que sirve para entendernos y experimentar con nuestras propias sensaciones y experiencias. Datos e informaciones que trasladados al ámbito sonoro, proporcionan un conocimiento diferente y consustancial de nuestro organismo, así como de la capacidad transmisora de nuestra Piel.

⁸⁶⁵ Ibid.

Just imagine this – the city throbs with life while you are hanging few meters above the ground, detached from everything and focused only on your psychophysical reactions, reactions of your brain or body. [...] we have built a platform to create a clear sense of detachment from everyday life and to make this feeling as real as possible.

(Traducción y transcripción directa de polaco a inglés ofrecida por el propio vídeo).

⁸⁶⁶ La programación específica creada está basada en código abierto, lo que significa que el código de programación utilizado en *Sensorium* puede ser copiado, modificado y utilizado libremente por todo aquel que lo desee sin necesidad de licencia o permisos específicos. En este caso, podemos encontrar el código de *Sensorium* alojado en GitHub, una de las mayores plataformas de código abierto y desarrollos colaborativos más utilizada en la actualidad.

Para más información, véase:

KALISKI, Szymon. *EEG2OSC (Code)* [en línea] GitHub. 2014. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://github.com/szymonkaliski/EEG2OSC>>.

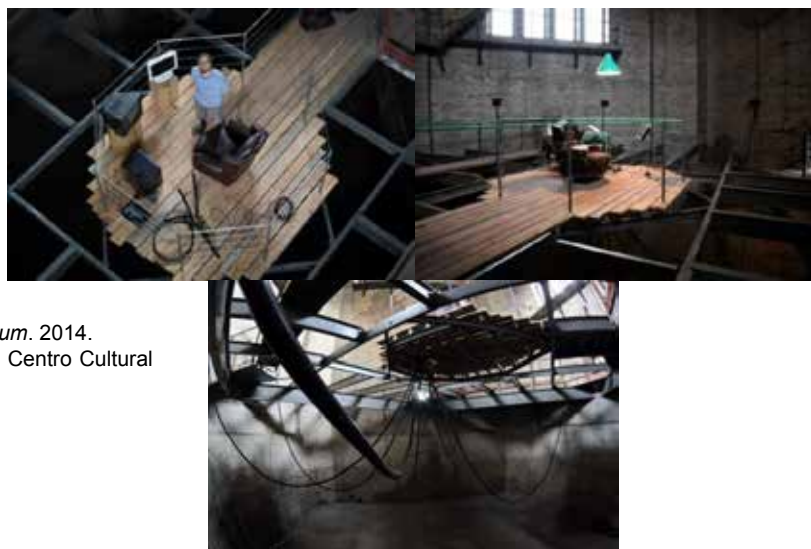


Fig.367. Rafal Zapala. *Sensorium*. 2014.
Instalación del proyecto en el Centro Cultural
Zamek de Poznań. Polonia.

De la misma manera que los dispositivos tratados hasta ahora, actualmente podemos encontrar numerosos desarrollos tecnológicos que nos permiten monitorizar, enviar y recibir datos a través de nuestra Piel sin necesidad de grandes aparatos y cableados. Es lo que se conoce como *e-skin* o Piel electrónica, un tipo de Piel artificial *wearable*⁸⁶⁷, que fusiona tecnologías como la electrónica con nuestro tejido biológico. Todavía contamos con numerosos prototipos, pero la aceleración y desarrollo de estos nuevos componentes implican un avance desmesurado en un plazo muy pequeño de tiempo, pudiendo ser utilizados finalmente de forma cotidiana. Un caso paradigmático es el de la Piel electrónica denominada *Biostamp*, actualmente comercializable, cuyo desarrollador, el científico John Roger junto con su equipo de investigación de la universidad de Illinois y la empresa MC10, esperan que se convierta en uso común en un periodo corto de tiempo para los países desarrollados.⁸⁶⁸ Se trata de un sencillo parche de silicio que se pega a la Piel y cuyos componentes electrónicos permiten controlar la actividad física, medir la actividad cerebral, las constantes y las necesidades físicas -como tener que hidratarse-, de aquel que lo lleve. El parche es capaz de recoger energía y devolver los datos a través de un transmisor de manera inalámbrica a través de ondas de radio. Lo que significa, que incluso podrían volcarse esos datos a un Smartphone actual de manera sencilla. Es temporal, es decir, puede utilizarse hasta dos semanas

⁸⁶⁷ Tal y como ya apuntamos anteriormente, es un término inglés cuya traducción directa es *llevable* o *vestible*, utilizado de forma habitual para referirse a elementos o dispositivos electrónicos que se portan por el usuario en alguna parte de su Piel.

⁸⁶⁸ Los primeros *Biostamps* fueron confeccionados en 2012 y probados de manera interna. Sin embargo, tras los realizados en 2014, muchos investigadores los han utilizado para diversos ensayos clínicos. Actualmente se comercializan a través de la página web de la empresa MC10.

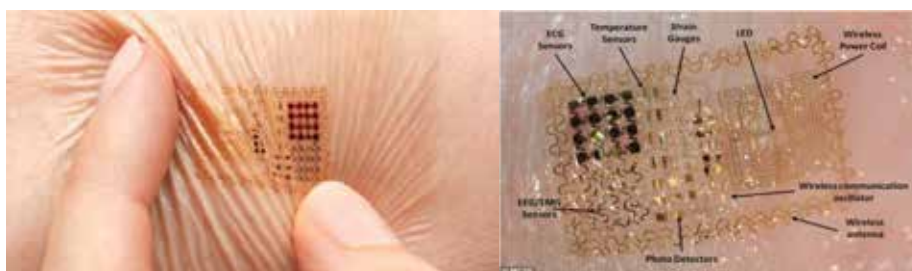
Para más información, véase:

Biostamp Research Connect [en línea] MC10. . [sin fecha]. [Consulta: 1 noviembre 2016].

Disponible en: <<https://www.mc10inc.com/our-products/biostamprc>>.

sin que el sudor, el agua o el jabón le afecte, procurando durante el tiempo que lo llevemos un diagnóstico anticipado de diferentes anomalías, así como la prevención de enfermedades. Pero al igual que el *Biostamp*, podemos encontrar otros desarrollos similares, como los *tatuajes temporales* de la empresa *Chaotic Moon*, llamados *Tech Tast*. Estos tatuajes están basados en el uso de microcontroladores *ATiny85*, leds y pintura electroconductora⁸⁶⁹ para conformar un circuito electrónico que puede ser adherido a la Piel, permitiendo monitorear nuestros datos biométricos como la temperatura corporal o el ritmo cardiaco, para posteriormente ser enviados de manera inalámbrica a un dispositivo tipo Smartphone o un ordenador. Sólo es necesario tener instalado un software específico donde se pueda volcar toda esta información. La idea está aún en pleno desarrollo, pero su intención como en el caso del *Biostamp*, es que pueda ser comercializada lo antes posible.

Fig.368.
Imágenes de los
primeros prototipos
del parche dérmico
Biostamp.



⁸⁶⁹ Este tipo de tinta está compuesta principalmente por grafito, un material formado por átomos de carbono cuya estructura está dispuesta por anillos hexagonales formando láminas planas con una excelente conductividad eléctrica.

Actualmente, investigadores de la Universidad de Austin, en Texas, están trabajando en parches temporales similares, cuyo principal componente conductivo es el grafeno; un material compuesto por carbono puro, pero más resistente, más flexible y con una mayor conductividad que el grafito, permitiendo desarrollar dispositivos mucho más pequeños y delgados, así como con una mayor precisión en las lecturas eléctricas recogidas. De esta manera, con estas láminas de grafeno se pueden medir señales eléctricas del corazón, los músculos y el cerebro, así como la temperatura de la Piel y su hidratación, con la misma calidad que los dispositivos médicos utilizados actualmente, tales como los EEGs (Electroencefalografía: actividad bioeléctrica cerebral), los ECGs (Electrocardiograma: actividad eléctrica del corazón) o los GSRs (Galvanic Skin Response – Respuesta galvánica de la Piel).

En este caso, el parche está todavía en desarrollo, aunque ya están trabajando en la posibilidad de completarlo, en un periodo corto de tiempo, con un sistema específico que pueda enviar esos datos recogidos de forma inalámbrica a cualquier dispositivo, tal y como ya lo hace el parche *Biostamp* o los tatuajes *Tech Tast*.

Para más información, véase:

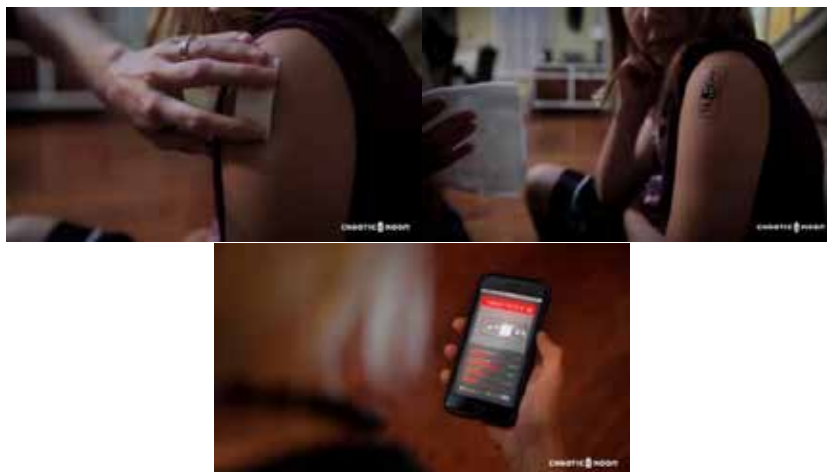
Graphene temporary tattoo can track your vital signs #WearableWednesday [en línea] adafruit. . 2017. [Consulta: 20 enero 2017]. Disponible en: <<https://blog.adafruit.com/2017/01/18/graphene-temporary-tattoo-can-track-your-vital-signs-wearablewednesday/>>.

WATTS, Elena. *High-Tech Tattoos Redefine Health Care Solutions* [en línea] UTNews. The University of Texas at Austin. 2013. [Consulta: 20 enero 2017]. Disponible en: <<https://news.utexas.edu/2013/06/07/high-tech-tattoos-redefine-health-care-solutions>>.

Fig.369. Imagen del parche dérmico *Biostamp* comercializable a través de la empresa estadounidense con base en Kentucky, MC10.



Fig.370. Imágenes de los tatuajes temporales *Tech Tast* y el software específico para su uso.



Este tipo de avances tecnológicos, nos permiten controlar y monitorizar todos los datos e informaciones que pueden desprenderse de nuestra superficie corporal. En este caso, ambos desarrollos expuestos están pensados desde y para el contexto médico y de la salud, sin embargo, una vez más, como en el caso de los dispositivos utilizados por Claudia o Zapala, podemos encontrar el mismo tipo de herramientas o dispositivos para diferentes usos o fines. Un ejemplo claro lo tenemos con la pintura electroconductora utilizada en los circuitos de los *Tech Tast*. El mismo tipo de pintura, fue desarrollado y comercializado por cuatro estudiantes del *Royal College of Art*⁸⁷⁰ de Londres a partir del año 2009. **Bare Ink** es su nombre comercial y entre sus características, además de ser conductora de electricidad, encontramos que puede ser utilizada para convertir cualquier tipo de superficie en un sensor, con la posibilidad de transferir y utilizar esos datos recogidos a través de sistemas informáticos para convertirlos en otro tipo de información; que como en el caso de los artistas anteriores podrían ser representaciones audiovisuales. Por otro lado, su composición basada en carbón y partículas metálicas la convierte en no tóxica, por lo que puede ser utilizada directamente sobre la superficie corporal. Actualmente y a través de su página web, tenemos la posibilidad no sólo de comprar la pintura, sino también el hardware específico, diferentes componentes electrónicos y kits de iniciación que junto a los

⁸⁷⁰ Los cuatro fundadores son Becky Pilditch, Matt Johnson, Isabel Lizzardi y Bibi Nelson.

Bare Conductive [en línea] Bare Conductive. . [sin fecha]. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.bareconductive.com/>>.

videos explicativos y tutoriales, nos permiten desarrollar diferentes proyectos para ser utilizados con ella.

Aunque una de las posibilidades contempladas desde el principio de su desarrollo fue la utilización sobre la Piel, entendieron que debían cambiar su enfoque comercial fuera de esta posibilidad, ya que todo aquello que se comercializa para un uso dermatológico implica un análisis, control y certificado como si se tratara de un cosmético, lo que complicaba excesivamente el proceso de comercialización⁸⁷¹. Sin embargo, aunque su enfoque de venta no especifica este uso actualmente, ya utilizaron la pintura con este propósito en el espacio V2_Lab en la ciudad de Róterdam y bajo los parámetros del evento *Test_Lab: Intimate interfaces*, donde la pintura conductora *Bare ink* fue presentada en su aplicación directa sobre la Piel en el mes de diciembre de 2009.⁸⁷² Dos individuos, hombre y mujer, interactúan a través del gesto, el movimiento y el tacto para conseguir que a través de la pintura que tenían impregnada en brazos, estómago y piernas, proporcionara diferentes sonidos en tiempo real.



Fig.371. Bare Conductive. Performance realizada con la tinta conductora Bare ink en aplicación directa sobre la Piel. Exposición *Test-Lab: Intimate interfaces* en el espacio V2_Lab de la ciudad de Róterdam, Países Bajos. 2009.

⁸⁷¹ *Bare Conductive creates a buzz* [en línea] . 2014. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://interact.innovateuk.org/-/bare-conductive-creates-a-buzz>>.

Bare Conductive no podrá ser vendida como Bare Skin, una pintura conductora diseñada para la piel. "Decidimos cambiar nuestro enfoque fuera de la piel", dijo Bibi. Cualquier cosa que se comercializa para su uso en el cuerpo tiene que ser certificada como un cosmético y esto trae consigo una serie de complicaciones. "Ha atraído mucha atención, pero hay un margen más amplio para el material fuera del cuerpo. Tienes que ser realista en el mercado y no permitirte a ti mismo perder el rumbo", añadió.

Bare Conductive won't be selling like Bare Skin, a conductive paint designed for the skin. "We decided to shift our focus away from skin," said Bibi. Anything that is marketed for use on the body has to be certified as a cosmetic and that brings with it a number of complications. "It attracted a lot of attention but there is wider scope for material off the body. You have to be realistic in the marketplace and not allow yourself to get side-tracked," she added.

⁸⁷² *Test-Lab: Intimate interfaces. (Evento realizado el 10 de diciembre de 2009)* [en línea] V2_Lab. . 2009. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <http://v2.nl/events/test_lab-intimate-interfaces>.

Test_Lab: Intimate Interfaces: BareConductive. [Vídeo]. [en línea] . [en línea] 2009. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=3Yljfi1QeaU>>.

Más adelante, en el año 2013 y en colaboración con el artista Fabio Antinori y la diseñadora Alicja Pytlewska, la pintura fue utilizada como elemento fundamental en la instalación interactiva *Contours (Contornos)*⁸⁷³, presentada en el MAK, Museo de Artes Aplicadas de Viena, como parte del evento Fab Lab #2⁸⁷⁴. La instalación estaba compuesta por tres tiras de material sintético *Tyvek*⁸⁷⁵, con un tamaño de casi 2,50 x 1,50 centímetros cada una, colgados del espacio del museo. Utilizando la pintura conductora, se serigrafiaron por ambas caras para la realización del circuito eléctrico que a través de los sensores específicos reaccionaban a la presencia, movimiento y tactilidad del espectador sobre las serigrafías. Como resultado de esta interacción, los datos recogidos por los sensores servían para ser modulados a través de un ordenador y una programación específica que permitía dar lugar a un ambiente sonoro basado en muestras de sonido previamente grabadas. Estas muestras pertenecían al sonido de dispositivos utilizados en el ámbito médico, como son las TC (Tomografías Computarizadas), las PET (Tomografías por Emisión de Positrones) o las EKG (Electrocardiogramas), que tras ser modificadas por sintetizadores producen el sonido generado por la interacción. La programación específica estaba basada en la realimentación acústica, por lo que toda interacción que quedaba registrada digitalmente afectaría posteriormente en el sonido de las siguientes interacciones.

Fig.372. Bare Conductive. *Contours*. 2013. Instalación con la colaboración del artista Fabio Antonori y la diseñadora Alicja Pytlewska, usando la pintura conductora *Bare Ink*. *Fashion Lab #2* en el MAK, Museo de Artes Aplicadas de Viena. Austria. 2013.



⁸⁷³ Para más información, véase:

MAK Fashion Lab #2: Scientific Skin [en línea] Bare Conductive. . 2013. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.bareconductive.com/news/mak-fashion-lab-2-scientific-skin/>>.

MAK FASHION Lab #02 feat. BARE CONDUCTIVE in collaboration with Fabio Antinori + Alicja Pytlewska. [Vídeo]. [en línea] . [en línea] 2013. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=FvRDSFUoCps>>.

Countours - MAK Fashion Lab #02: Scientific Skin. [Vídeo]. [en línea] . [en línea] 2013. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/79980783>>.

⁸⁷⁴ Exposición comisariada por Thomas Geisler en el MAK, del 30 de noviembre de 2013 al 16 de marzo de 2014.

⁸⁷⁵ Material sintético patentado por la marca Dupont. Con una alta densidad de fibras, es un tipo de material muy ligero y resistente.

Que los sonidos pregrabados procedieran de dispositivos médicos incide precisamente en la idea de cómo especialmente a través de las ciencias de la salud así como de nuevos dispositivos y aparatos tecnológicos, se intenta alejar cada vez con mayor claridad cualquier tipo de contacto. Algo que las prácticas artísticas tratadas hasta ahora consideran de manera importante. El tacto y nuestra Piel quedan enclavados como aquella facultad y elemento necesario en nuestra relación e interpretación del mundo. Revalorizan la capacidad táctil y comunicativa de la Piel, en muchos casos olvidada.

De la misma manera, algunos desarrollos tecnológicos tienen en cuenta la capacidad esencial de nuestra Piel como interfaz necesaria de comunicación y relación. Siendo el órgano más grande del cuerpo humano, no es de extrañar que esté en el foco de muchas innovaciones que permiten un claro y nuevo acercamiento hacia nuestras cualidades táctiles. Que nuestra Piel forme parte en plena sincronía y adyacencia con otros dispositivos digitales, mecánicos o informáticos, sugiere más allá que una manera de descartar nuestra humanidad, una acercamiento y aumento de lo que entendemos como tal. Las sensaciones que recogemos a través de nuestra superficie corporal es lo que nos ancla al mundo y a la experiencia, y si podemos unir todas estas capacidades a nuevos dispositivos que permitan un nuevo conocimiento del mundo, estaremos ante una clara conexión entre diferentes ámbitos que curiosamente han estado separados hasta el momento. Un claro ejemplo de ello lo tenemos con la artista australiana afincada en Suiza **Jillian Scott** (Melbourne, 1952) y su proyecto *E-Skin (Piel electrónica)*, desarrollado entre los años 2003 y 2007. El proyecto comenzó como parte de una residencia artística en el Laboratorio de Inteligencia Artificial de la universidad de Zurich, con el objetivo de entender y emular electrónicamente el comportamiento táctil y la percepción de la Piel; la temperatura, la presión, la vibración y la propiocepción⁸⁷⁶. El proyecto, en plena colaboración con investigadores en inteligencia artificial, neurociencia e informática, explora las capacidades de la percepción intermodal –aquella que se produce cuando dos o más sentidos interactúan entre sí- basada en la retroalimentación del reconocimiento táctil y acústico.⁸⁷⁷

El proyecto, dividido en varias etapas de desarrollo, muestra una aproximación y consideración principal no sólo de la Piel como elemento imprescindible en nuestra

⁸⁷⁶ Tal y como ya expusimos anteriormente en esta investigación, la Piel forma parte del sistema somatosensorial, desde el que se reciben y traducen las diferentes modalidades de estímulo; aquellos recibidos tanto del exterior como del interior del cuerpo y que pueden ser de tipo mecánico, físico o químico. Estos estímulos son recibidos por los receptores somatosensoriales: mecanorreceptores (relacionados con la percepción de estímulos mecánicos como la presión), nocioreceptores (percepción del dolor), termorreceptores (percepción de temperatura) y propioceptores (posición y movimiento del cuerpo).

Para más información, véase: 2.1.1. *Características generales. Datos histológicos.*

⁸⁷⁷ Para más información acerca de las diferentes etapas del proyecto, véase:

ESKIN - art and tactile perception. [Vídeo]. [en línea] . [en línea] 2013. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/61534646>>.

comunicación y entendimiento del entorno, sino que constituye el desarrollo de interfaces que pueden ayudar a mejorar la experiencia en discapacitados visuales. Aunque ya comentamos anteriormente algunos estudios realizados en los años 60 basados en la sustitución sensorial⁸⁷⁸, en el caso de Jillian y su equipo, se ayudan de dispositivos que permiten una mayor autonomía provocando una mayor capacidad de interacción entre el entorno físico y digital, así como una mejora en la orientación de aquel que lo utiliza tras producir mejoras en sus mapas cognitivos, esto es, la representación mental de todo nuestro entorno; elementos u objetos y acontecimientos o actividades cotidianos.

El primer nivel de investigación se desarrolló durante los años 2003 y 2004, con la elaboración de tres pequeñas esculturas o *Smart Sculptures (Esculturas Inteligentes)*, como ellos las denominan, que con ayuda de diferentes sensores específicos conformaban una Piel inteligente que imitaba las capacidades sensoriales de una Piel humana. Esta Piel electrónica, era capaz de recibir y transmitir las sensaciones de temperatura, presión, vibración y propiocepción a través de microcontroladores inalámbricos. Al mismo tiempo, cada Piel estaba conectada a un ordenador con una programación específica que permitía una proyección en tres pantallas donde se generaban siluetas e imágenes animadas, así como sonido. A través de las Piel artificial y mediante las sensaciones antes especificadas de temperatura, presión, vibración y propiocepción, el individuo era capaz de modificar las imágenes y el sonido en tiempo real. A través de *los sensores de presión*, como Jillian especifica, *se provocaban sonidos, los sensores de temperatura variaban el volumen de los mismos y la inclinación de la interfaz cambiaban la imagen. Los sensores de vibración controlaban la velocidad y la respuesta de las figuras animadas en la pantalla*⁸⁷⁹. Desarrollo y pruebas de las interfaces que tras ser utilizadas por dos personas con discapacidad visual determinaron en gran medida el futuro de la investigación, ya que los resultados demostraban *que la retroalimentación de sonido a la respuesta táctil podría ser un dispositivo de navegación valiosa para estas personas en combinación con otra información de sonido del ambiente próximo*⁸⁸⁰.

⁸⁷⁸ Para más información, véase: 2.1.2.2. *Estimulación táctil y sustitución sensorial*.

⁸⁷⁹ SCOTT, Jill, BISIG, Daniel y BUGMANN, Valerie. "e-skin: Research into wearable interfaces, cross-modal perception and communication for the visually impaired on the mediated stage". En: *ArtAbilitation 2006. Conference proceedings*. 1ª ed. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2006. pp. 35-47. 2006. p.37.

The pressure sensors triggered sounds, the temperature sensors variegated their volume and the tilting of the interface shifted the image. The vibration sensors controlled the speed and response of animated figures on the screen.

⁸⁸⁰ SCOTT, Jill. "«eskin» - Disruptive Potentials for Trans-Disiplinary Teams". En: *Proceedings of the 21st Symposium on Electronic Arts. ISEA 2015*. [en línea] 1ª ed. Vancouver: ISEA, 2015. 2015. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <http://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_91.pdf>. p.2.

The results proved that sound feedback to tactile response could be a valuable navigation device for these people in combination with other sound information from the surrounding environment.



Fig.373. Jillian Scott. *E-Skin*. 2003-2007.
Primera fase de investigación: *Smart Sculptures*.
Dispositivos electrónicos preparados para recibir
y transmitir las capacidades sensoriales de la
Piel humana; temperatura, presión, vibración y
propiocepción.



Fig.374. Jillian Scott. *E-Skin*. 2003-2007.
Primera fase de investigación: *Smart Sculptures*.
Dispositivos electrónicos y plataforma interactiva.
Imágenes de la utilización de las Piel
electrónicas con tres proyecciones sincrónicas en
plena interacción en la Universidad de Ciencias
Aplicada de Aarau, Suiza. 2004.



La segunda fase del proyecto se realizó en el año 2005 mediante talleres con personas con deterioro visual. El objetivo era comprobar cómo el establecimiento de una Piel electrónica como dispositivo portátil, conformado por sensores y un sistema inalámbrico conectado a un dispositivo de sonido, podía ser utilizado para mejorar las posibilidades de comunicación a través de la información táctil y auditiva. Tras diferentes sesiones que incluyeron el uso de lectores RFID (*Radio Frequency IDentification - identificación por Radiofrecuencia*), que permitían identificar y asociar sonidos de los diferentes objetos y actividades cotidianas - estimulación de la Piel del brazo para establecer patrones electrotáctiles; sustitución táctil mediante un mapeo cognitivo que permitía establecer concordancias entre la cuadrícula colocada en el brazo y su análoga que ocupaba un espacio más amplio en el suelo, así como una serie de ejercicios de improvisación basados en el gesto-, demostraron que la estimulación táctil y auditiva era capaz de modificar y ampliar sus capacidades para orientarse, mejorando *sus facultades perceptivas, concentrando su atención e incrementando sus capacidades motoras*⁸⁸¹.

⁸⁸¹ Ibid. p.3.

Fig.375. Jillian Scott. *E-Skin*. 2003-2007.

Segunda fase de investigación: Talleres con personas con discapacidad visual.

Imágenes de los talleres desarrollados en el espacio para la producción artística y la investigación Tanzhaus en la ciudad de Zurich, Suiza. 2005.



Lo que dio lugar, durante los años 2006 y 2007 al desarrollo final de un diseño ergonómico y *wearable* del sistema de Piel electrónica con el asesoramiento de la ETHZ de Zurich (*Eidgenössische Technische Hochschule – Instituto Federal de Tecnología*). El prototipo en cuestión estaba conformado por tres elementos totalmente portátiles y pensados para ser fácilmente *wearables*. Por un lado, un circuito flexible con bordado electrónico basado en un sistema similar a los puntos de Braille para ser colocado en el brazo con los sensores de vibración, temperatura, presión, acelerómetros para el reconocimiento de movimiento, orientación y gestos; otro elemento que se colocaría en el hombro y que contendría sensores específicos como los de ultrasonidos, que permiten un mayor conocimiento del espacio y la detección de obstáculos; así como un transductor de sonido de conducción ósea⁸⁸², que no obstaculiza el sonido del ambiente. Todo ello integrado en un sistema portátil a modo de central que controlaría, recogería y calcularía todos los datos en un cinturón. Sin embargo, aunque todas estas investigaciones demostraban una mejora en la percepción y la experiencia visual para aquellos con deficiencias visuales, el proyecto quedó en fase de prototipo. No llegó a existir un acuerdo de cómo y para quién debería desarrollarse el sistema, ya que como Jillian explica:

*Aunque todos queríamos diseñar la E-Skin como un dispositivo portable interconectado, no estábamos de acuerdo sobre quienes deberían ser los usuarios. [...] Mientras yo me centraba en los discapacitados visuales, los desarrolladores pensaban en los prometedores usos comerciales [...]*⁸⁸³.

The above tasks improved their perceptual faculties, focused their attention and increased their motor abilities.

⁸⁸² La conducción de sonido a través de los huesos del cráneo permite que éste pueda llegar al oído interno sin necesidad de obstaculizar o cubrir nuestro oído externo. De esta manera, podemos escuchar perfectamente el sonido que llega desde el transductor al mismo tiempo que el de nuestro alrededor.

⁸⁸³ SCOTT, (2015). Op. Cit. p.5.

Although we all wanted to design «eskin» as a wearable interconnected device, we did not agree about who the wearers should be. [...] While I focused on the visually impaired, the developers tended to think mostly about commercially promising uses [...].

De la misma manera que la *e-skin* de Jillian, existen numerosos desarrollos e investigaciones actuales relacionados con la retroalimentación a través de la Piel y que a priori no implican necesariamente una alta capacidad rentable y mercantil, pero que como en el caso del dispositivo *Sentiri* de la empresa *Chaotic Moon* presentado en 2015, puede llegar a tener otra serie de objetivos potenciales en muy diversos ámbitos.⁸⁸⁴

Fig.376. Dispositivo *Sentiri*. 2015.



El dispositivo *Sentiri* es un tipo de banda para poner en la cabeza conformada por sensores de profundidad de infrarrojos, similares a los utilizados en el sistema de la *e-skin* de Jillian, y que permiten detectar y evitar objetos cercanos a través de la retroalimentación háptica. Al detectar el objeto, la banda avisa al individuo a través de vibración. Dependiendo de las características y distancia con el mismo, el dispositivo vibra con mayor o menor intensidad, a diferentes frecuencias y con diferente número de vibraciones, estableciendo patrones que pueden ser fácilmente aprendidos.

Por otro lado y siguiendo con el mismo tipo de desarrollos, podemos encontrar investigaciones que están dirigidas a personas con discapacidad auditiva. Con ayuda de un dispositivo a modo de chaleco diseñado en 2015 por el neurocientífico David Eagleman y el colegio Baylor de medicina en Houston, el individuo que lo porte podrá sentir las diferentes vibraciones en su Piel para reconocer la información auditiva a la que no puede acceder por su discapacidad.⁸⁸⁵

⁸⁸⁴ Aunque sus primeros objetivos estaban relacionados con el uso por parte de individuos con deficiencias visuales, en la propia página de la empresa explican que *el dispositivo podría estar dirigido a más usuarios que sólo los discapacitados visuales, como los soldados, que podrían recibir silenciosas vibraciones en lugar de mensajes de radio. Esto les ayudaría a no ser detectados en zonas de guerra. También podrían utilizar sensores térmicos en lugar de los sensores infrarrojos de la diadema para ser capaces de caminar en la oscuridad.* Al abrir la potencialidad del dispositivo en innumerables direcciones, explica por qué desarrollos de este tipo pueden llegar a ser financiados y comercializados. Recordemos, siguiendo las pautas de la sociedad de control de Deleuze; no somos individuos, sino usuarios; no somos sujetos, sino consumidores.

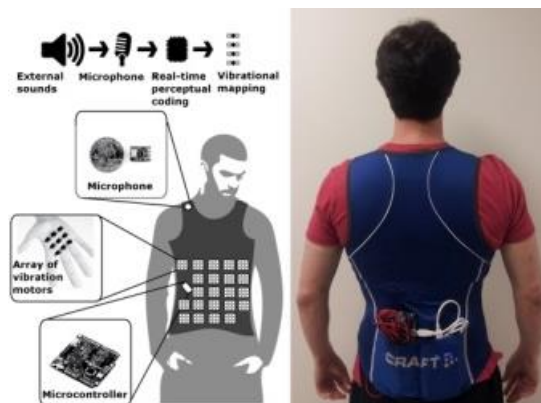
Chaotic Moon's haptic headband: tech time shines the spotlight on Sentiri [en línea] Chaotic Moon. 2015. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.chaoticmoon.com/chaos-theory/chaotic-moons-haptic-headband-tech-times-shines-spotlight-sentiri/>>.

However, the company believes that the device could be targeted toward more users than just the visually impaired, such as soldiers, who could receive silent vibrations instead of radio messages. This would help them go undetected in war zones. They could also use thermal sensors instead of the headband's infrared sensors to be able to navigate in the dark.

⁸⁸⁵ Para más información, véase:

EAGLEMAN, David. *Sensory Substitution* [en línea] David Eagleman. 2015. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.eagleman.com/research/sensory-substitution/>>.

Fig.377. Dispositivo de sustitución sensorial a modo de chaleco diseñado en 2015 por el neurólogo David Eagleman y el colegio Baylor de medicina en Houston, Texas. Estados Unidos.



Pero especialmente reseñable son las nuevas investigaciones que se están llevando a cabo para conseguir que las prótesis puedan estar recubiertas por una Piel inteligente que permita a aquél que la lleve la capacidad de restaurar su sentido del tacto. Investigadores de la Universidad Nacional de Seúl, en Corea del Sur, explican en su artículo *Stretchable silicon nanoribbon electronics for skin prosthesis*⁸⁸⁶ (*Nanocinta electrónica de silicio estirable para prótesis de piel*), cómo la Piel artificial que están desarrollando está capacitada para proporcionar las mismas sensaciones específicas de una Piel humana en plena conexión y respuesta con el entorno. Esta Piel artificial, que de momento está siendo probada a través de una prótesis de mano, está formada por:

[...] una simple y fina nanocinta de silicio cristalino, sensores de presión y temperatura así como sensores de humedad asociados, calentadores electrosensitivos y matrices de multielectrodos estirables para la estimulación nerviosa. Esta colección de sensores elásticos y su puesta en marcha facilitan una amplia localización mecánica y térmica similar a la percepción de la piel en respuesta a los estímulos externos, proporcionando así una oportunidad única para nuevas clases de prótesis y nuevas interfaces tecnológicas del sistema nervioso periférico⁸⁸⁷.

BRYCE, Emma. "This vibrating vest is giving deaf people a sixth sense". *Wired*. [en línea] 12 julio 2015. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.wired.co.uk/article/understanding-the-brain-david-eagleman>>.

⁸⁸⁶ KIM, Jaemin et al. "Stretchable silicon nanoribbon electronics for skin prosthesis". *Nature Communications*. [en línea] vol. 5. 2014. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.nature.com/ncomms/2014/141209/ncomms6747/full/ncomms6747.html>>.

⁸⁸⁷ Ibid. p.1.

Here we demonstrate smart prosthetic skin instrumented with ultrathin, single crystalline silicon nanoribbon strain, pressure and temperature sensor arrays as well as associated humidity sensors, electroresistive heaters and stretchable multi-electrode arrays for nerve stimulation. This collection of stretchable sensors and actuators facilitate highly localized mechanical and thermal skin-like perception in response to external stimuli, thus providing unique opportunities for emerging classes of prostheses and peripheral nervous system interface technologies.

Aunque de momento existen ciertos problemas por la complejidad del desarrollo, el objetivo final es que los individuos que lleven una prótesis con este tipo de Piel, puedan sentir los estímulos externos a través de su conexión con el sistema nervioso periférico específico. Para ello, se están teniendo en cuenta las diferentes capacidades y movimientos mecánicos de las extremidades en cuestión, lo que dificulta enormemente la emulación de la Piel humana, ya que cada parte de nuestra Piel implica una anatomía y una deformación en sus movimientos específica, así como diferentes niveles de estimulación según su grado de sensibilidad.

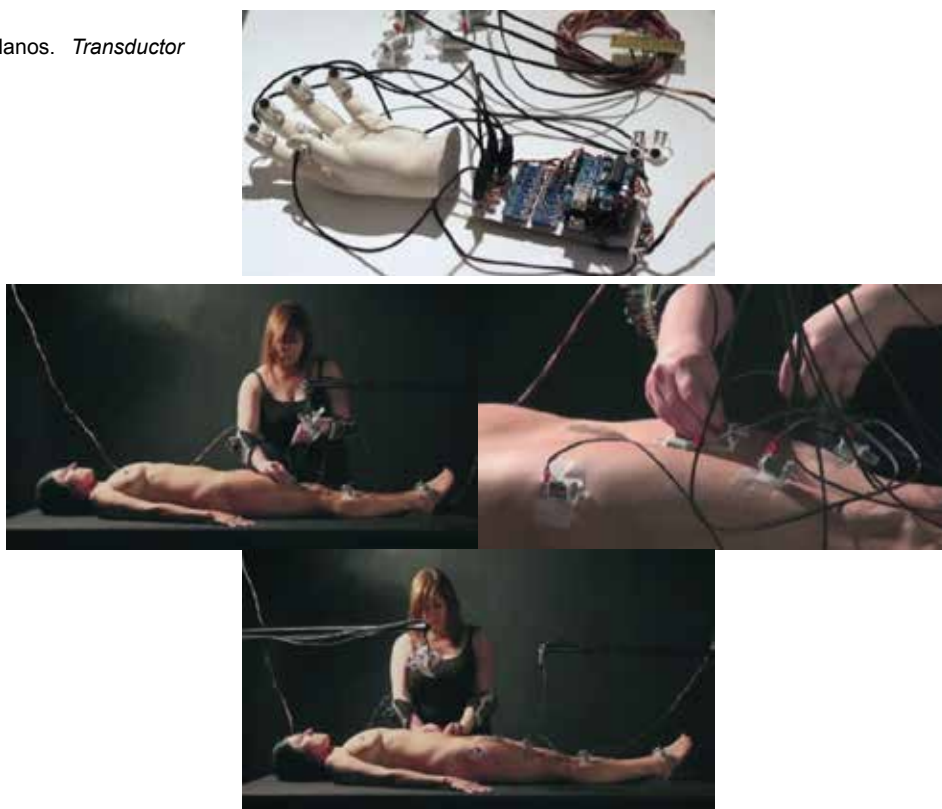
Fig.378. Piel inteligente en una prótesis de mano desarrollada por investigadores de la Universidad Nacional de Seúl, Corea del Sur. 2014.



Nuevas investigaciones y desarrollos contemporáneos que implican un nuevo reconocimiento de la Piel; algo que durante mucho tiempo parecía haber estado olvidado. Las conexiones existentes entre nuestro cerebro y nuestra Piel exigen una revalorización no sólo porque la Piel sea uno de nuestros órganos más importantes y necesarios en plena conexión con el sistema nervioso y el cerebro, sino también porque con ayuda de nuevos dispositivos y tecnologías podemos llegar a comprender nuestras experiencias de forma más extensa y profunda. Ya no se trata de subestimar la corporalidad, de entenderla obsoleta o de intentar superarla, sino precisamente de asimilarla en toda su complejidad y en plena adyacencia con elementos externos como vía para estar y ser más humanos. Investigaciones y praxis artística que aúnan objetivos al proveernos de la capacidad de ser más conscientes de nuestro estar en el mundo, de nosotros mismos, de los otros; un mayor entendimiento de todo lo que nos rodea y de nuestras relaciones. Pero podemos ir más allá si contemplamos la idea y la posibilidad de ponernos en la Piel del otro. Si la Piel es mediadora de todas nuestras sensaciones, ¿qué ocurriría si tenemos la oportunidad de percibir y experimentar aquello que percibe y experimenta un otro? Esta pregunta es la que se plantean artistas como María Castellanos, Lukas Gächter y Ramon Marcel, así como el colectivo BeAnotherLab. Una disposición de nuevas subjetividades y relaciones que permiten sentir y experimentar en momentos determinados aquello que siente y experimenta otro; donde la conocida frase *ponerse en la Piel del otro*, ya no funciona sólo como mera metáfora.

Para comenzar, comentaremos el trabajo de la artista española **María Castellanos**⁸⁸⁸ (Gijón, 19895). Su proyecto *Transductor Sensorial*⁸⁸⁹, llevado a cabo en el año 2014 en plena colaboración con el artista Alberto Valverde y Fernando Suárez Cabeza, investiga las relaciones y la interacción que se produce entre dos individuos a través del tacto. Como el mismo título explicita, se trata de un transductor, que, en términos generales, se refiere a un tipo de dispositivo que permite transmitir la energía de entrada en otra de salida, y en este caso, específicamente señales o estimulaciones hápticas. De esta manera, el transductor sensorial de María se compone de un sistema de sensores que permiten la entrada y la salida de información. Los primeros se disponen en los dedos de las manos del primer individuo, permitiendo recoger estímulos mecánicos como el contacto, la presión y golpeo (entrada). Los segundos, se disponen sobre la Piel de otro individuo (salida), permitiendo que aquella información que recogen los primeros sensores se transfieran directamente y en tiempo real a los sensores dispuestos sobre las diferentes partes de la Piel del segundo individuo. Sensaciones compartidas y mediadas a través de la Piel de ambos individuos permitiendo un acercamiento y reconocimiento del otro y de nosotros mismos.

Fig.379. María Castellanos. *Transductor Sensorial*. 2014.



⁸⁸⁸ María Castellanos defendió su tesis doctoral en el año 2015, titulada: *La piel biónica*.

Membranas tecnológicas como interfaces corporales en la práctica artística, en la Universidad de Vigo. Una investigación centrada en las intersecciones entre nuestra Piel y la ciencia, la tecnología y el diseño, especialmente en relación a la creación de prótesis tecnológicas corporales.

⁸⁸⁹ CASTELLANOS, María. *Transductor sensorial* [en línea] María Castellanos. 2014. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://mariacastellanos.net/?/=seccion/proyectos/entrada/transductor-sensorial>>.

De igual manera y siguiendo con los mismos parámetros, los artistas suizos **Lukas Gächter** (Zurich) y **Ramon Marcel** (Baden) desarrollaron en 2015 un prototipo de zapatos que a modo de transductores, como en el caso de María, permiten recoger y transmitir las sensaciones o informaciones entre ambos mientras son usados. Denominados *Stellvertreter*⁸⁹⁰ (*Sustitutos*), se trata de dos pares de zapatos; un par que funciona como entrada y otro par que actúa de salida. De tal manera que los zapatos que recogen información (entrada), están compuestos por sensores de presión en la suela –dos cada uno–, permitiendo recoger todos los datos referentes a los movimientos específicos del individuo que los lleva. En el segundo par de zapatos (salida), la suela está conformada por almohadillas de silicona con capacidad para inflarse o desinflarse, pudiendo reproducir exactamente los movimientos realizados y la presión ejercida en el primer par de zapatos.

Ambos pares son alimentados a través de placas de *Arduino*⁸⁹¹, siendo necesario en el caso del segundo par de zapatos de salida estar conectados con las correspondientes bombas de aire, permitiendo a las almohadillas de silicona que se inflen o desinflen según los datos transmitidos. Ambos pares están conectados de manera inalámbrica entre sí a través de una plataforma vía internet, lo que posibilita su utilización de forma independiente aun encontrándose a miles de kilómetros. Por otro lado, al utilizar este tipo de plataformas, en este caso *shiftr.io*⁸⁹², los datos generados pueden ser guardados y reproducidos cuando se desee, proporcionando una idea más amplia y accesible de las conexiones entre los dispositivos. De esta manera, como en el caso de Rafal Zapala y la plataforma Github anteriormente comentada, permiten un mayor conocimiento así como una mayor accesibilidad, facilidad y colaboración en el uso de nuevas tecnologías.

⁸⁹⁰ Para más información acerca del proyecto, véase:

Stellvertreter - Step into someone else's shoes. [Video]. [en línea] . [en línea] 2015. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/117834861>>.

GÄCHTER, Lukas y MARCEL, Ramon. *What if you could step into someone else's shoes?* [en línea] Bēhance. 2015. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.behance.net/gallery/23541547/stellvertreter>>.

⁸⁹¹ El proyecto *Arduino* comenzó su andadura en el año 2006, en la ciudad italiana de Ivrea como herramienta para estudiantes que necesitaban usar la electrónica en proyectos transdisciplinares. Como plataforma de hardware libre con un software específico de programación, permite que su configuración y uso sea relativamente sencillo.

Para más información, véase:

Arduino [en línea] Arduino. . [sin fecha]. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.arduino.cc/>>.

⁸⁹² Plataforma abierta creada en 2015 por el diseñador y programador Joël Gähwiler para la interconexión sencilla entre diferentes dispositivos y aplicaciones a través de internet. Con ayuda de gráficas y de la visualización de datos generados en tiempo real, permite depurar al máximo las interconexiones entre aquellos elementos con los que estemos trabajando, así como un mayor entendimiento del sistema y el funcionamiento de la interacción.

Para más información, véase:

Shiftr.io [en línea] Shiftr.io. . [sin fecha]. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://shiftr.io/>>.

Figs.380-385. Lukas Gächter y Ramon Marcel. *Stellvertreter*. 2015. Imágenes del primer prototipo.



Pero claramente, el proyecto más destacado y que vehicula de manera sustancial y decisiva la proposición de *ponerse en la Piel de otro*, viene de la mano del colectivo **BeAnotherLab** y su proyecto *The Machine to be Another (La Máquina para ser Otro)*. Colectivo compuesto por seis investigadores⁸⁹³ cuyas bases se desarrollaron en el ámbito español, específicamente en Barcelona en el año 2013, a través del apoyo del Centro de producción e investigación artística Hangar y la Universidad Pompeu Fabra. El proyecto indaga acerca de las relaciones entre la identidad y la empatía, proporcionando a través de los experimentos realizados muy cercanos a la neurociencia⁸⁹⁴, una nueva comprensión y percepción de la corporalidad, del yo y de los otros. Como ellos mismos explican, el proyecto:

⁸⁹³ El colectivo está compuesto por el artista brasileño Phillipe Bertrand; el artista inglés Cristiano Cherene; el artista colombiano Daniel González Franco; el artista mexicano Marte Roel; el programador alemán Tres Arthur y el estadounidense y asesor en la alianza de civilizaciones de la ONU, Daanish Masood.

⁸⁹⁴ Como ellos mismos apuntan en sus textos, los experimentos se desarrollan teniendo muy en cuenta las investigaciones neurocientíficas, especialmente en lo que respecta al comportamiento y características de las neuronas espejo. Estas neuronas, observadas en un primer momento en primates y más adelante también en humanos, son las responsables de la imitación de acciones realizadas por otro individuo de manera refleja, de ahí su nombre. Desde la neurociencia son tomadas muy en cuenta ya que desempeñan funciones importantes en la capacidad cognitiva del individuo permitiendo el aprendizaje desde el nacimiento, estando especialmente implicadas en lo que a procesos de empatía se refiere. En definitiva, son las responsables de posicionarnos en el lugar del otro.

[...] *hace frente a la percepción y entendimiento del Yo basado en la comprensión del Otro. [...] fusiona tecnología virtual⁸⁹⁵ de bajo presupuesto con actos reales humanos para proporcionar a los usuarios una experiencia de telepresencia desde el punto de vista de otra persona⁸⁹⁶.*

Para ello, el sistema se sirve de diferentes dispositivos pensados para permitir que un individuo pueda sentir, experimentar, ver, escuchar y tocar como si estuviera en la Piel de otro. En primer lugar, es imprescindible realizar la acción teniendo en cuenta que son necesarias dos personas (a las que llamaremos para diferenciarlas actor y usuario), así como dos espacios idénticos, incluyendo elementos u objetos, donde se encontrarían cada uno de los individuos. El actor es el encargado de imitar lo más clara y fielmente posible todos los movimientos del usuario -el que percibe a través de una cámara estereoscópica-, y que con ayuda de servomotores es controlada por el movimiento de la cabeza del usuario. Al mismo tiempo, la cámara incorporada en el actor registra su punto de vista en tiempo en real; imágenes que se corresponden con las que ve el usuario a través de unas gafas específicas de realidad virtual Oculus Rift.⁸⁹⁷ Por otro lado, el actor puede narrar en tiempo real todo aquello que desee a través de un micrófono, pudiendo ser escuchado por el usuario a través de unos cascos y obteniendo de este modo una percepción aparente de que el sonido proviene de su interior, como si se tratara de sus propios pensamientos. Al mismo tiempo que existe una percepción al estar viendo, escuchando y sintiendo a través de un otro, la unión de diversos objetos y su manipulación consiguen intensificar la experiencia. La interacción aumenta cuando la narración existente por parte del actor:

⁸⁹⁵ Cuando usamos el término *tecnología virtual* o *realidad virtual*, hacemos referencia a la generación informática o digital de un entorno o de objetos en tres dimensiones y en tiempo real, que recrean en el usuario la experiencia o sensación de sustitución o ampliación de su realidad física, quedando ambos espacios totalmente interrelacionados. Normalmente se utilizan dispositivos específicos como gafas o cascos, aunque también podemos encontrar trajes, chalecos o guantes que intensifican la experiencia.

En ningún momento de nuestra exposición trataremos ninguno de estos dos términos en clara oposición a la realidad y experiencia física, tal y como ya expusimos al comienzo de este subepígrafe, sino más bien como elementos o informaciones digitales/informáticas con las que podemos relacionarnos a través de dispositivos específicos y que, como veremos, especialmente en el caso de BeAnotherLab, suponen un acercamiento, un mayor conocimiento y una expansión de los límites de nuestra percepción, experiencia y realidad física más inmediata.

⁸⁹⁶ BERTRAND, Philippe et al. «*The Machine to Be Another*»: *embodiment performance to promote empathy among individuals* 2014. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <http://www.themachinetobeanother.org/wp-content/uploads/2013/09/THE_MACHINE_TO_BE_ANOTHER_PAPER_2014.pdf>. p.1.

The Machine to Be Another' is an artistic Project addressing the perception and understanding of the Self based on the understanding of the Other. The project merges low-budget virtual reality technology with real human performances in order to provide users a telepresent experience of another person's point of view.

⁸⁹⁷ El dispositivo Oculus Rift, es un tipo de gafas o casco conocido como HMD; siglas del inglés *Head-mounted Display*, es decir, casco o dispositivo para ser acoplado en la cabeza. Su invención y comercialización pertenece a la empresa especializada en desarrollos tecnológicos de Realidad Virtual llamada Oculus VR, cuya sede se encuentra en California, Estados Unidos.

Para más información, véase:

Oculus Rift [en línea] Oculus VR. . [sin fecha]. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www3.oculus.com/en-us/rift/>>.

[...] está conectada a los objetos de la habitación (una foto de alguien, un juguete infantil, un paquete de cigarrillos, un espejo, etc), haciéndolos interactivos: cuando el usuario interactúa con un objeto, el artista (actor) comienza a hablar de su experiencia y recuerdos relacionados con este objeto⁸⁹⁸.

Fig.386. BeAnotherLab. *The Machine to be Another*. 2013.
Diagrama funcional básico del sistema.



Las primeras pruebas del sistema se realizaron durante el año 2013 como parte de una residencia de cuatro meses en el centro cultural L'Estruch⁸⁹⁹ de Sabadell y un mes después con la participación en el evento MIT Hacking Medicine⁹⁰⁰, acontecido en la ciudad de Madrid. Así, encontramos una de las primeras performances presentadas en el centro L'Estruch llamada *La noia de les lagrimes Vermelles* (*La niña con lágrimas rojas*) realizada por una madre y su hija de 12 años. Aunque el colectivo realizó diversos experimentos previos con la niña cambiando ambos roles posibles (actor o usuario) con idea de determinar y

⁸⁹⁸ BE ANOTHER LAB. *The Machine* [en línea] The Machine to Be Another. [sin fecha]. [Consulta: 7 noviembre 2016 c]. Disponible en: <http://www.themachinetobeanother.org/?page_id=764>.

The performer also wears a microphone used to tell a short story about his/her existence. This non lineal narrative is connected to the objects in the room (a photo of someone, a childhood toy, a pack of cigarettes, a mirror, etc), making them interactive: when the user interact with one object, the performer starts to speak about his experience and memories related to this object.

⁸⁹⁹ Para más información acerca de la presentación del proyecto realizada el 28 de junio de 2013, véase:

BE ANOTHER LAB. *BeAnotherLab. The Machine to be Another*. (Presentación de la investigación durante la residencia en L'Estruch a partir de la colaboración con participantes del grupo Liant la Troca) [en línea] Lestruch. 2013a. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.lestruch.cat/nauestruch/#nauestruch260>>.

⁹⁰⁰ Evento realizado por primera vez en Madrid en el mes de julio de 2013. Las jornadas con una duración de tres días fueron organizadas por el Consorcio Madrid-MIT M+Vision y la embajada de Estados Unidos. Sus objetivos estaban basados en impulsar avances de tipo biomédico al proponer soluciones que fusionaran el ámbito tecnológico y el médico- sanitario. Todo ello en amplia colaboración entre diferentes disciplinas y profesionales como médicos, ingenieros y programadores.

Para más información acerca del evento, véase:

ZAFRA, Elena. "Los retos más urgentes de la medicina, en manos de los «hackers»". *MIT Technology Review*. [en línea] 31 julio 2013. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.technologyreview.es/blog/388/29565/los-retos-mas-urgentes-de-la-medicina-en-manos-de/>>.

Hacking Medicine Madrid [en línea] Hacking Medicine Madrid. . [sin fecha]. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.hackingmedicinemadrid.org/>>.

perfeccionar el método más adecuado a seguir, finalmente la performance presentaba a la niña en el rol de actor o ejecutante y a la madre como usuaria. Así, el 26 de Abril de 2013 y durante 6 minutos, la niña narraba su historia de terror titulada *La niña con lágrimas rojas* al tiempo que dibujaba, mientras su madre como usuario, podía verse desde la perspectiva de su hija escuchando su historia.⁹⁰¹

Fig.387. BeAnotherLab. *The Machine to be Another. La noia de les lagrimes vermelles*. 2013.

Imagen de la performance en el centro L'Estruch de Sabadell, Barcelona. España.



De la misma manera y en el mismo centro cultural de Sabadell, plantearon la posibilidad de que el usuario escuchara vivencias e historias personales de un inmigrante senegalés que vive en España. El usuario conseguía colocarse en su Piel aumentando la experiencia sensorial al interactuar con objetos de la habitación que conectaban directamente con la narración.⁹⁰² Experiencia e interacciones sensoriales que durante un corto periodo de tiempo, entre 6 y 10 minutos, permiten que un usuario genere empatía y perciba estar en la Piel de otra persona de diferente edad, género, color de Piel o incluso con diferente diversidad funcional. Claro ejemplo lo tenemos con las performances *In Merce's wheels* (*En las ruedas de Merce*) y *Caracoleando en espejo*. En el primer caso, un usuario sin discapacidad podía ponerse en la Piel de una mujer en silla de ruedas, mientras Merce (actor) cuenta su experiencia y los impedimentos cotidianos a los que debe hacer frente. En el segundo caso, el experimento funciona de manera contraria. En plena colaboración con integrantes del colectivo de danza *Liant la Troca*⁹⁰³, conformado por personas con

⁹⁰¹ BE ANOTHER LAB. «*The girl of blood tears*» – Performance by (mother and daughter) Anna and Sarah Recasens [en línea] *The Machine to Be Another*. 2013f. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.themachinetobeanother.org/?p=745>>.

⁹⁰² BE ANOTHER LAB. Performance by Youssoupha Diop at L'estruch [en línea] *The Machine to Be Another*. 2013e. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.themachinetobeanother.org/?p=214>>.

⁹⁰³ Como el propio grupo de bailarines explica en su página web, *Liant la Troca* es un colectivo de danza integrada que trabaja desde el año 2011 en la ciudad catalana de Granollers. Compuesto por personas con distintas capacidades artísticas y motrices, su principal objetivo es poder expresarse a través del movimiento independientemente de las condiciones físicas particulares. En el caso que nos ocupa, las participantes en la performance *Caracoleando en espejo* fueron Victòria Martínez Alés (bailarina en silla de ruedas/usuario) y Cristina Roca (sin discapacidad/actor). Su presentación se realizó en el centro cultural L'Estruch en julio de 2013.

Para más información, véase:

Liant la Troca [en línea] *Liant la Troca*. . [sin fecha]. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://liantlatroca.com/>>.

diferentes capacidades motrices, consiguieron ampliar la experiencia sensorial de aquel que estando en silla de ruedas podía verse y sentirse con capacidad para caminar y bailar de pie.

Fig.388. BeAnotherLab. *The Machine to be Another*. Performance con el senegalés Youssoupha Diop. 2013. Imagen de la performance en el centro L'Estruch de Sabadell, Barcelona. España.



Fig.389. BeAnotherLab. *The Machine to be Another*. In Merce's wheels. 2013. Imagen de la performance en el centro L'Estruch de Sabadell, Barcelona. España.



Fig.390. BeAnotherLab. *The Machine to be Another*. Caracoleando en espejo. 2013. Imagen de la performance en el centro L'Estruch de Sabadell, Barcelona. España.



Sin embargo, será con uno de los últimos experimentos llevados a cabo en diciembre de 2013, que con un desarrollo y avance en el sistema, permitirán que ambas personas que interactúan conformen el rol de usuario y por tanto, tengan capacidad para percibir, sentir y experimentar al mismo tiempo; es decir, que en tiempo real puedan intercambiar mutuamente estar en la Piel del otro. El experimento llamado *Gender swap*⁹⁰⁴ (*Cambio de género*), emergió en colaboración con el centro

BE ANOTHER LAB. 'Dancing on the Feet' – Embodied Dance Performance presented at L'estruch [en línea] *The Machine to Be Another*. 2013b. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.themachinetobeanother.org/?p=924>>.

⁹⁰⁴ BE ANOTHER LAB. *Gender Swap – investigation on Gender Identity, Queer Theory and Mutual Respect*. [Video]. [en línea] 2013d. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <http://www.themachinetobeanother.org/?page_id=1000>.

FabLab⁹⁰⁵ de la ciudad de Barcelona, desde donde se desarrolló el hardware necesario para posibilitar que la interacción pudiera darse al mismo tiempo para ambos sujetos.

De esta manera, ambos usuarios en espacios y con objetos idénticos a su alrededor, tienen que portar la equipación completa, la cual está conformada por unas gafas Oculus Rift, cámaras de primera persona (encargadas de facilitar la imagen que ve el otro usuario), auriculares y micrófonos. Pero lo más importante para que todo funcione, es que ambos deben sincronizar todos sus movimientos. Los experimentos realizados contaban con un hombre y una mujer, lo que permitía ya no sólo establecer relaciones generales en cuanto a identidad o empatía se refiere, sino también cuestiones más profundas y particulares como la identidad de género, la intimidad y el respeto, especialmente porque *tienen que estar de acuerdo constantemente en cada movimiento que hacen, lo que eleva la conciencia sobre el límite del otro*⁹⁰⁶.

Una empatía mutua que evidencia la expansión de los límites corporales, de nuestra Piel, y que a través de la interconexión multisensorial intensifica un intercambio en el que la experiencia procura un sentimiento y comunicación más amplio al afectar y ser afectado profundamente por el otro.

Desde su presentación y desarrollo en el centro FabLab de Barcelona, el proyecto ha sido mostrado y premiado en numerosos festivales y eventos por todo el mundo, compartiéndolo a través de seminarios y talleres con intención de acercar y propiciar la participación de todo aquel que esté interesado. Porque una de las cosas más importantes en todo su trabajo es que está pensado como herramienta de carácter y uso libre. Como tal, la naturaleza pública y abierta del sistema deja a nuestra disposición toda la información, el código de programación y las instrucciones necesarias para poder realizar nuestra propia máquina/dispositivo, ya que su interés principal son los posibles desarrollos y experiencias compartidas, así como posibilidad de generar una amplia colaboración y amalgamar intereses comunes que contribuyan a un mayor desarrollo del sistema.⁹⁰⁷

⁹⁰⁵ Para más información, véase:

BE ANOTHER LAB. *Gender Swap – Experiment with The Machine to Be Another* [en línea] The Machine to Be Another. 2013c. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.themachinetobeanother.org/?p=1025>>.

BE ANOTHER LAB. *The Machine To Be Another - hardware development at FABLAB BARCELONA*. [Vídeo]. [en línea] 2014. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/83426868>>.

⁹⁰⁶ BERTRAND et al., (2014). Op. Cit.p.4.

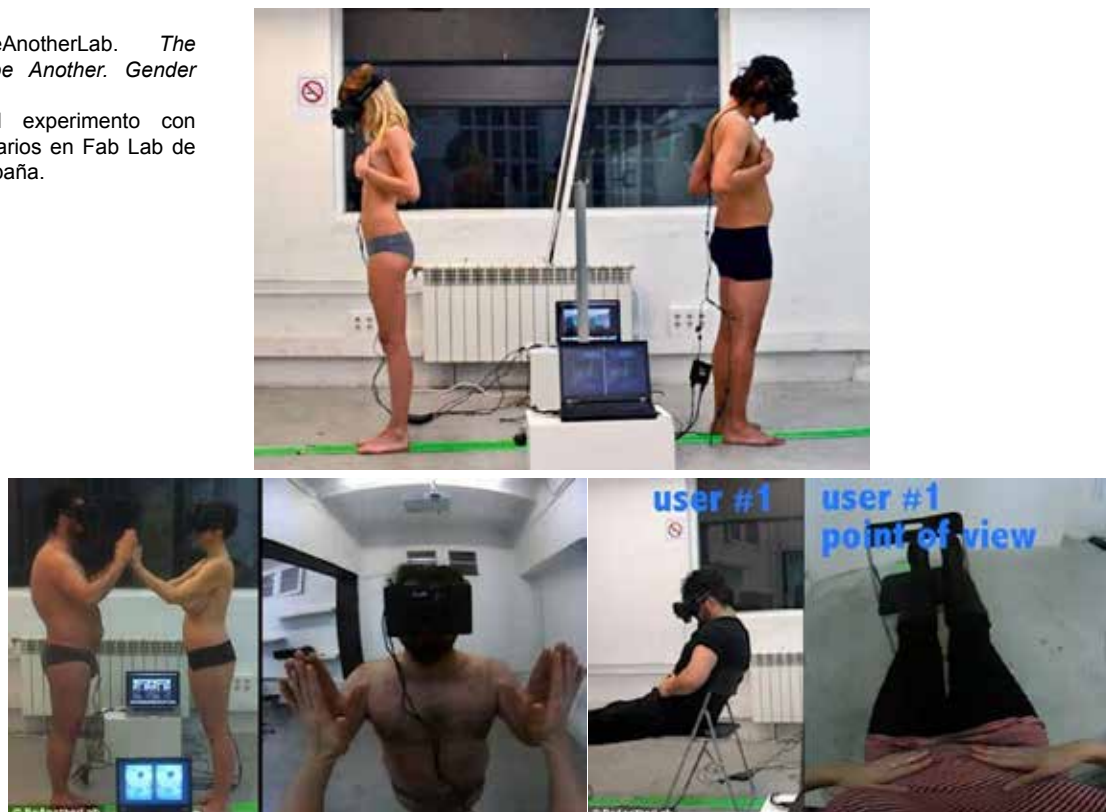
They have to constantly agree on every movement they make, which raises the awareness about the other's limit.

⁹⁰⁷ Para más información acerca de las instrucciones y dispositivos necesarios para la realización del dispositivo, véase:

BE ANOTHER LAB. *Documentation* [en línea] The Machine to Be Another. [sin fecha]. [Consulta: 7 noviembre 2016 b]. Disponible en: <http://www.themachinetobeanother.org/?page_id=829>.

BE ANOTHER LAB. *The Machine to Be Another. BeAnotherLab* [en línea] 2016. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://github.com/BeAnotherLab>>.

Fig.391. BeAnotherLab. *The Machine to be Another. Gender swap*. 2013. Imágenes del experimento con diferentes usuarios en Fab Lab de Barcelona. España.



Al mismo tiempo, por la diversidad de usos y una gran cantidad de posibilidades que se derivan del mismo, desde enero de 2015 BeAnotherLab disfruta de una beca de investigación en el MIT (Massachusetts Institute Technology – Instituto de Tecnología de Massachusetts), lo que supondrá llegar a nuevas aplicaciones. Como ellos mismos apuntan en su página web, los posibles enfoques e intereses abarcan diferentes contextos; desde el ámbito artístico a la investigación en psicología, neurociencia, ciencias cognitivas; resolución de conflictos individuales o colectivos relacionados con la identidad; aplicaciones médicas como la rehabilitación o la terapia psicológica; a nivel educativo como herramienta para el desarrollo de la empatía.⁹⁰⁸ Toda una amplia gama de posibilidades cuyo objetivo pasa esencialmente por tener un mayor conocimiento de nosotros mismos a través de un profundo entendimiento y relación con el otro; un estar en el mundo pensado y entendido a través de la Piel. Ya que en el tiempo en el que el usuario disfruta de la experiencia a través del sistema *The Machine to be Another* (*La Máquina para ser Otro*) se llega a generar una empatía significativa. La unión de los diferentes estímulos; táctiles, auditivos, visuales y propioceptivos, procuran una percepción efectiva y afectiva tanto a nivel físico como psíquico, permitiendo entender y aceptar de forma más directa y cercana a ese otro al que estamos asociados en ese momento y por supuesto, pensándonos a nosotros mismos. La frase que desde la fenomenología expresaba Merleau-Ponty: *El yo se construye siempre en relación al otro y nunca único sino*

⁹⁰⁸ Para más información acerca de las posibles aplicaciones del proyecto, véase:

BE ANOTHER LAB. *Collaborations* [en línea] *The Machine to Be Another*. [sin fecha]. [Consulta: 7 noviembre 2016 a]. Disponible en: <<http://beanotherlab.org/projects/collaborations/>>.

BERTRAND et al., (2014). Op. Cit.p.4.

*múltiple*⁹⁰⁹, es claramente expuesta de manera práctica en la aplicación del sistema de BeAnotherLab. Una manera de provocar todas aquellas relaciones y experiencias que a través de la Piel nos conforman y nos influyen. Las relaciones establecidas entre ambos individuos procuran un sentimiento de sí claramente afectado por la presencia y la experiencia, mediada tras la sensación de ser y estar en la Piel de ese otro. Una Piel, recordemos, que es la que nos permite ser humanos, la que nos procura nuestro yo.

Experiencias que constatan que sólo somos Piel; superficie comunicacional; de contacto; membrana permeable; interfaz; cuyos márgenes se dilatan y expanden cada vez con mayor rapidez e intensidad, recordándonos intermitentemente y una vez más, que para ser humano no sólo tenemos que pensar desde la Piel, sino y especialmente a través de ella.

⁹⁰⁹ ARIAS MUÑOZ, (1975). Op. Cit. p.86.

6. Conclusiones

6 Conclusiones

A lo largo de toda la investigación se ha puesto de relieve la trascendencia que detenta la Piel humana, haciendo especial énfasis en el hecho de que es uno de los órganos fundamentales para el desarrollo y constitución del individuo, proporcionándonos un nivel imprescindible de protección y mediación con todo nuestro organismo. Su carácter específico como superficie permeable de contacto y su establecimiento como sistema nervioso externo, por propio derecho, nos procura una comunicación inestimable, permitiéndonos afirmar que es nuestra valiosa interfaz natural. Superficie o membrana comunicacional que nos pone en contacto con nosotros mismos, con los otros y el mundo; con la que sentimos, experimentamos y aprehendemos, y al mismo tiempo, con la que conformamos nuestra singularidad como incuestionable vía para sentirnos únicos.

Desde esta intencionalidad primera, hemos logrado nuestro principal objetivo: dar la importancia tan merecida a la Piel, ya que, tal y como hemos visto [2.1.3. *La Piel, el tacto y otros sentidos*], a lo largo de toda nuestra tradición occidental y hasta prácticamente el siglo XX, había sido relegada a un segundo plano. Un interés exiguo hacia ella que durante mucho tiempo provocó no sólo que no fuera valorada, sino que estuviera claramente menospreciada; una de las razones por la que decidimos emprender esta investigación, proponiendo a partir de ello una serie de objetivos necesarios para articular nuestro espacio de estudio desde el ámbito artístico y por tanto, desde donde entendimos que la Piel, por sus vastas características, su carácter imprescindible para el ser humano y sus relaciones, así como por su maleabilidad y posibilidad de cambio, exigía un espacio singular y específico de estudio y trabajo.

Desde aquí y como consecuencia de lo anterior, para su investigación como territorio complejo de observación desde el ámbito artístico, requería primeramente de una estructura o planteamiento a través de un amplio espacio de análisis que nos proveyera de la conjunción e interrelación de diferentes ámbitos de conocimiento para poder entenderla en toda su complejidad. De ahí, la necesidad de imbricar y conectar distintos campos de estudio, disciplinas o áreas específicas que nos suministraran un territorio amplio -desde el que ser observada y reconocida en toda su amplitud- y al mismo tiempo reducido -apoyándonos, según las necesidades, en uno o varios campos de conocimiento que nos permitiesen su estudio en profundidad- lo que ha dado lugar a un despliegue de ideas, vínculos y desarrollos a través de todos ellos, claramente necesarios y beneficiosos, para poder intervenir e investigar en todos y cada uno de los espacios que hemos tratado a lo largo de la investigación en relación a la experiencia artística.

Siguiendo desde estos parámetros, podemos exponer que nuestro interés, por tanto, con ayuda de otros campos de conocimiento, ha sido otorgarle a la Piel una nueva posición *per se*, como elemento fundamental y necesario en la constitución del sujeto y de sus relaciones, lo que ha conllevado al mismo tiempo, su observación de forma externa a aquellos parámetros adjudicados históricamente al cuerpo.

Y aquí es donde podemos retomar nuestra primera hipótesis, recordemos:

- 1- La Piel es la encargada de establecer el apoyo central desde y con el que articular aquello que somos, nuestra subjetividad; un yo en perpetuo cambio relacional que nos constituye y nos sujeta física y psíquicamente. Por lo tanto, los procesos de subjetivación quedarán consiguientemente vinculados a la Piel, o al revés: la Piel, como superficie que nos proporciona nuestra individualidad, irremediabilmente debe estar presente y formar parte de estos procesos de subjetivación.

Para corroborar esta hipótesis, pusimos en juego, junto con la Piel, dos elementos primordiales: por un lado, la subjetividad, por otro, el Yo-Piel de la mano del psicoanalista francés Didier Anzieu. [2.2. *Subjetividad*]. Desde aquí, establecimos las relaciones interdependientes entre ellos, con unas características específicas que permitían establecer una de las ideas principales que atraviesa todo nuestro estudio: la Piel es el elemento primordial con el que establecer nuestra subjetividad. Para establecer los vínculos necesarios entre ellos, en primer lugar, expusimos cómo el tacto -como sistema específico asociado a toda nuestra superficie dérmica- es lo que nos permite entender y conformar nuestra realidad [2.1.2.1. *Sistema nervioso externo*]. Un sentido asociado implícitamente a nuestra Piel, y que como ya apuntamos, [2.1.3. *La Piel, el tacto y otros sentidos*], es el sentido fundamental que engloba al resto de sentidos ofreciéndonos una singularidad propia de nuestra existencia. Singularidad por otro lado, transitoria, ya que nuestra Piel se modifica a lo largo del tiempo, cambia y se transforma de manera continua, ofreciendo de este modo, siguiendo a Didier Anzieu, transformaciones constantes en la parte física y psíquica del individuo; un yo psíquico y un yo físico [2.2.4. *Yo-Piel*] no sólo íntimamente relacionados, sino codependientes. Sensaciones, experiencias y percepciones, según un momento y espacio determinados, desde donde se establece necesariamente una alteridad; un otro y sus relaciones que nos dotan de sentido –en un momento y un espacio determinados- obligando a entendernos desde una clara temporalidad.

De esta manera, tal y como desarrollamos [2.3.2. - 2.3.3.⁹¹⁰], los individuos y su Piel quedan atravesados e insertados en una sociedad en la que se originan valores e ideas específicos y determinantes en la construcción de la subjetividad. La Piel en este caso, juega un papel fundamental, ya que es a través de ella que nos desplegamos y construimos social y culturalmente; nos posiciona en unos límites concretos -propios y compartidos- atravesados por una realidad social desde la que conformar nuestra subjetividad.

Por todo ello, la Piel ha sido tomada en cuenta a lo largo de todo el texto, como la superficie fundamental y relacional que nos constituye a nivel individual y colectivo, así como la que vincula nuestros aspectos físicos y psíquicos en plena correspondencia con una realidad social en la que estamos posicionados. De esta manera, como pudimos comprobar a lo largo de toda la *Aproximación Teórica* [2.], es

⁹¹⁰ [2.3.2. *Interpelación. Sociedad Disciplinaria* - 2.3.3. *Sociedades de Control. ¡Goza!*]

ella, la que permite relacionarnos con el mundo, con nosotros mismos y con el otro, así como establecer una realidad propia y singular desde la que experimentar y constituirmos como sujetos.

A través de este recorrido realizado en las primeras páginas de esta investigación, se ha explicitado, por tanto, la importancia de la Piel y por ende, de los planteamientos teóricos e históricos que nos han permitido entenderla como un espacio único y propio, anexa al cuerpo. Un entendimiento de la misma que, finalmente, fue corroborado a través no sólo de las propias fuentes o estimaciones teóricas, sino con la relectura de éstas a través de la experiencia artística. Han sido estas últimas las que han permitido ratificar la importancia de la Piel y al mismo tiempo, las que han posibilitado despojarla de su *aparente e irremediable* uso o atención bajo una única y minusvalorada apreciación a través del cuerpo, quedando demostrado de esta manera, tal y como proponía Jacques-Alain Miller a través de Lacan, que lo *éxtimo*⁹¹¹ - lo que aparece fuera, lo exterior- es lo más íntimo. Una extimidad dada por la profundidad de la Piel, cuya esencia, en el afuera como superficie –propia y compartida- evidencia, como bien exponía Didier Anzieu, que *el centro está situado en la periferia*⁹¹² o siguiendo desde el universo poético, que *lo más profundo del hombre es la Piel*⁹¹³.

Con ello comprobamos, tal y como expusimos a lo largo de toda la introducción de esta tesis, que la praxis artística, cuya base esencial está apoyada en la experiencia -como espacio de reflexión desde el que interpretar, conocer y configurar nuestro mundo y nuestras relaciones- no sólo se dispone como el lugar más adecuado para la exploración, la investigación y el estudio –de forma teórica y práctica- de las distintas variables, proposiciones e ideas que pueden desprenderse de las particularidades y relaciones derivadas del estudio de la Piel y la búsqueda de subjetividad, sino más bien, se nos presenta como el lugar privilegiado, necesario e imprescindible desde el que comprender y observar de forma profunda las implicaciones, tanto teóricas como prácticas, que derivan de nuestra superficie dérmica y que de otra manera no podrían haber sido formalizadas.

Sólo a través de la experiencia artística hemos podido entender, rastrear y cartografiar la complicidad y los vínculos existentes entre las diferentes singularidades y posibilidades dadas por la Piel. Sólo en la unión de ambos espacios -la teoría y la práctica- se consigue un *entre-dos*, como diría Orlan, que permite entender la posibilidad, lo otro, que de otra forma pasaría desapercibido u oculto; una localización en el medio de las cosas, de las ideas, que, tal y como ella expresaba, *pertenece a la*

⁹¹¹ Ya apuntamos anteriormente que, tal y como explica Jacques-Alain Miller, la extimidad es un vocablo que no existe en el diccionario, que es una invención de Lacan. [...] vocablo que aparece una vez en La ética del psicoanálisis, y me había parecido altamente indicativo. [...] Lo *éxtimo* es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior. Se trata de una formulación paradójica. [...] El término extimidad se construye sobre intimidad. No es su contrario, porque lo *éxtimo* es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo—puesto que in *tazzus* ya es en latín un superlativo—. Esta palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño.

MILLER, (2010). Op. Cit. pp.13-14.

⁹¹² ANZIEU, (2010). Op. Cit.p.20.

⁹¹³ VALÉRY, (1966). Op. Cit.p.44.

Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau.

*resistencia [...] está fuera de las normas*⁹¹⁴. De esta manera, las experiencias artísticas nos han permitido pensar en lo posible, porque el artista que experimenta es un sujeto de nuestra realidad, y la Piel es aquella superficie que se establece como el centro de nuestras relaciones, de nuestra subjetividad, como maneras de entendernos a nosotros mismos y al mundo.

Y hablamos de lo posible o la posibilidad, porque la experiencia artística es el lugar desde donde la Piel se ofrece como duda, como incógnita ante la que reflexionar de forma teórica, pero sobre todo, con la que experimentar, con la que conocer de forma pragmática. Ya no se trata de representación, sino de presentación, de un *mostrar* a través de la experiencia -donde quedan implicados todos los sentidos- como una realidad desde la que poder afectar y ser afectado, ya que como bien expresan Deleuze y Guattari en relación a las figuras estéticas, se trata de *sensaciones: perceptos y afectos, paisajes y rostros, visiones y devenires. [...] el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es) [...]*⁹¹⁵. Y para volverse incesantemente otro, siguiendo con todo lo anterior, es necesaria la Piel, permitiéndonos consiguientemente establecer de forma directa un claro entendimiento de las prácticas que -hasta el momento y de forma histórica- han sido consideradas y organizadas en un único espacio referencial -el del cuerpo- para trasladar su importancia y observación en/con/a través de la Piel, corroborando, por tanto, nuestra segunda hipótesis, que expusimos de la siguiente manera:

- 2- Aquellas prácticas clasificadas en categorías y posiciones en las que se ponía y se pone de manifiesto la procesualidad a través/con el cuerpo, serán retomadas, revalorizadas y entendidas desde la Piel, ya que, si las experiencias sufridas por el individuo, así como el apoyo central desde y con el que configurar la subjetividad es ofrecido principalmente por la Piel, las prácticas artísticas -cuyo apoyo está basado en la experiencia- necesitan ser observadas desde este espacio específico, otorgándole a la Piel su importancia tan merecida.

Desde aquí, no pudimos más que plantear una primera cuestión: ¿qué nos ofrecen estas prácticas hasta el momento observadas desde el cuerpo ahora observadas desde la Piel? Desde este primer interrogante, por las características y el carácter singular que detenta la praxis artística, primeramente encontramos una clara resistencia por parte de las manifestaciones artísticas a ser englobadas, fragmentadas o pautadas desde un único punto de observación o estudio. Porque recordemos que, tal y como expuso Hito Steyerl, las experiencias artísticas no pueden ser consideradas una categoría específica, no obedecen a las características

⁹¹⁴ GUARDIOLA [COM.], Juan y GUINOT [COM.], Olga. *Orlan. 1964-2001*. (Exposición realizada en Vitoria-Gasteiz (España), Artium, del 27 de junio de 2002 al 1 de septiembre de 2002). 1ª ed. Vitoria-Gasteiz / Salamanca: Artium / Universidad de Salamanca, (Exposición realizada en Vitoria-Gasteiz (España), Artium, del 27 de junio de 2002 al 1 de septiembre de 2002). 2002. p.101.

⁹¹⁵ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *¿Qué es la filosofía?*. 4ª ed. Barcelona: Anagrama, 1993. p.179

de una disciplina, que *normaliza, generaliza y regula; hace ensayar un grupo de respuestas*⁹¹⁶. Todas y cada una de ellas se desarrollan y despliegan a través de sus propias y particulares premisas, dadas, una vez más, por la propia esencia maleable, temporal y cambiante de la propia Piel.

Por ello, dispusimos nuestro estudio en tres amplios territorios de trabajo [3. *Prácticas Transdérmicas* – 4. *Prácticas Hipodérmicas* – 5. *Prácticas Alodérmicas*] emplazando las diferentes prácticas según el tratamiento que hacían del espacio - hacia el interior de la superficie dérmica; hacia el exterior; así como un interior y un exterior que quedan interrelacionados en un afuera para con ella-. Y que a su vez, se subdividían en *Dermocartografías* específicas, atendiendo a cuestiones concretas desde las que no reducir o restringir en demasía las características y dinámicas propias de cada proyecto o práctica, evitando caer en el error de conformar una nueva categoría o categorías –tal y como las reconocemos en el caso del cuerpo- desde donde se vaciaría de contenido, de potencia y capacidad de resistencia a todas ellas [3.1. *Dermocartografía de la incisión* – 3.2. *Dermocartografía de la transformación* – 4.1. *Dermocartografía del enmascaramiento* – 4.2. *Dermocartografía de la impronta* – 5.1. *Dermocartografía de la exterioridad*]. Así, podemos exponer que, como una parte fundamental de nuestra metodología, dispusimos un amplio territorio desde el que observar los espacios específicos en los que cada práctica se desarrollaba bajo sus propias dinámicas, de nuevo, como una manera de evidenciar el *entre-dos* -donde cada experiencia marcaba y señalaba sus vínculos, relaciones y características propias- evitando en lo posible volver a encapsular o generar nuevas categorías innecesarias. Por ello, la manera de resolver tal cuestión requirió que esa búsqueda relacional dejara abierta la posibilidad, esto es, sin compartimentar o fraccionar su estudio de forma excesiva, propiciando de esta manera, una lectura continua que generara nuevas ideas, nexos de unión y vínculos entre ellas y de forma externa al texto; eso sí, siempre desde/en/con/a través de la Piel. Pero sobre todo, siguiendo con lo expuesto desde el comienzo de esta investigación, apoyándonos en las propias premisas de las experiencias artísticas para evitar una presentación histórica y búsqueda de un *origen*, siguiendo a Foucault y su genealogía, que posibilitara una lectura y entendimiento de las mismas alejándonos de una relectura de discursos heredados, o como bien expuso el autor francés, recordemos:

[para] *percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por no tener nada de historia —los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos—; captar su retorno, pero en absoluto para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reencontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no han tenido lugar [...]*⁹¹⁷.

De esta manera y desde estas premisas, recordamos nuestra tercera hipótesis:

⁹¹⁶ STEYERL, (2011). Op. Cit.

⁹¹⁷ FOUCAULT, (1979b). Op. Cit.p.7.

- 3- La imposibilidad de concluir, fijar o establecer de manera justa y precisa el entendimiento de la Piel y por ende, del yo, provocará desde la praxis artística que, en el intento por entender y conocer nuestra Piel-yo, sólo puedan existir tentativas y acercamientos desde múltiples estrategias y puntos de vista que puedan establecer, experimentar, evidenciar y/o representar múltiples -y no unívocas- verdades o realidades de la Piel-yo.

No podemos olvidar que nuestra subjetividad como proceso, tal y como expusimos, junto con la Piel [2.2. *Subjetividad*] -ambas interrelacionadas y dependientes mutuamente- requieren de atención hacia otro elemento intrínseco a ellas: la temporalidad. Necesitamos de unas relaciones y experiencias con el otro a través de una Piel que nos permita conformarnos, pero esta conformación se realiza de forma dinámica -una vez *en ese cada vez* del transcurrir del tiempo- y desde la praxis artística, como hemos visto a lo largo de todo el estudio, esto se ha puesto de manifiesto, evidenciando la incompletitud y la fragmentación del sujeto, arrojándonos hacia una manifiesta duda: ¿quién/cómo/qué soy?

Sólo en una constante reflexión y búsqueda es posible encontrar respuestas a este planteamiento, y para ello, las prácticas tratadas, se han servido de la Piel, ya no como una herramienta a modo de lienzo o soporte, sino como una superficie mediadora, interfaz constituyente del sujeto, que como consecuencia de su propia esencia cambiante nos provee de una relación absoluta con la caducidad intrínseca que nos constituye. Algo, por otro lado, directamente vinculado con la praxis artística, ya que ésta, tal y como hemos visto a lo largo de toda la investigación, en sí misma como experiencia, sólo puede disponer una búsqueda desde la que, a través de tentativas o recorridos temporales, permitan visualizar, entender y experimentar múltiples o infinitas formas dentro de esa imposibilidad.

Por ello, las prácticas que hemos tratado, tienen una profunda relación con el tiempo, con *el ahí*, en momentos y espacios determinados, que ofrecen la manera de entenderse desde una posición en continuo cambio, en continuo saber-se y en continuo poder-se, propio de nuestra esencia, de nuestra Piel: en la que elementos como nómada, devenir, alteración, metamorfosis, se disponen como únicas características empíricas.

Como hemos visto a lo largo de todo el texto, todas ellas trabajan y se despliegan en espacios y tiempos concretos que comprometen un desarrollo de sus *maneras de hacer* singulares sin la capacidad de atrapar o concluir ninguna verdad, sino estableciendo una posición constante y dinámica de exploración. En todos los casos, poniendo de relieve esta temporalidad, especialmente en relación a la segunda parte de este trabajo [4. *Prácticas Hipodérmicas*], e incluso como en el caso de la *Dermocartografía del enmascaramiento* [4.1], como una intensa búsqueda de la certeza, aun sabiendo de antemano la incapacidad de lograrla o precisarla. Experiencias desde posiciones y estrategias diferentes que constatan el hecho de que sólo somos Piel, pero sobre todo, que somos una Piel en continuo cambio y por tanto, que la única verdad de la que podemos estar seguros es el hecho de entendernos desde nuestra indeterminación.

Porque una vez más, el artista es un sujeto de nuestra realidad, que experimenta y percibe su contexto social y cultural, desde el que poder constituirse como sujeto. Una búsqueda inherente al ser humano que desde la praxis artística se nos muestra a través de diversas posiciones con las que interpretar y configurar nuestro mundo produciendo una nueva significación o resignificación del mismo; afectar y ser afectado en el espacio social, a través de sus sistemas y disposiciones apriorísticas que conllevan, como hemos visto a lo largo de la investigación, una subversión y transgresión de las mismas. Porque sólo será posible encontrar la posibilidad en el afuera del poder-saber instaurado, oscilando entre lo particular y lo colectivo, entre el yo y el otro.

De ahí que las prácticas tratadas consigan, aunque sea de manera momentánea, perturbar los mecanismos, estructuras y sistemas a los que como sujetos estamos atados, quedando de-sujetados temporalmente, como única opción para redescubrir la posibilidad o lo posible.

Y desde aquí, podemos retomar nuestras dos siguientes hipótesis:

- 4- Desde el ámbito artístico, como espacio de experimentación y búsqueda de conocimiento, dispondrá situaciones o estrategias que, como vía para entender y reflexionar acerca de un sí mismo y sus relaciones, perturbe los espacios categorizados y las disposiciones estipuladas, en una reiterada búsqueda de nuevas interpretaciones; nuevas formas de subjetividad. Estrategias, situaciones, mecanismos, tentativas, desde las que poder actuar sobre/en/a través de los parámetros que condicionan nuestra realidad social, cultural. .
- 5- En el momento en que desde el ámbito artístico se disponen estrategias desde la que subvertir, transgredir, desestabilizar y poner en evidencia aquellos límites, pautas y normas instauradas a las que se está sometido de manera social, irremediamente la violencia, en sus diferentes formas, estará presente de forma manifiesta.

De esta manera, las experiencias artísticas -como lugar desde el que resignificar nuestro mundo- violentan el espacio social, se oponen y rechazan estos sistemas y estructuras que, en esencia, parten de imponer unos saberes verdaderos que determinarán unas maneras de hacer y pensar, basadas en una *aparente* verdad que regula y normaliza. Todo ello, unido a lo reflejado en nuestra quinta hipótesis: en estos procesos o manifestaciones, la violencia, inherente y omnipresente, no sólo está presente sino manifiesta.

Tal y como apuntamos al comienzo de la investigación, al aproximarnos específicamente a la violencia, [2.3. *Violencia*] tenemos que tener en cuenta que como sujetos sociales estamos destinados a tener que tratar con ella en nuestra cotidianidad y de forma constante. En primer lugar, porque tal y como expusimos, es algo innato al ser humano [2.3.1. *¿Dónde encontramos violencia?*]; en segundo lugar, porque toda relación social implica un establecimiento de normas, jerarquías y unas

relaciones de poder inherentes a ella desde las que se establece quién y qué puede - o no- decir o hacer. [2.3.2. *Interpelación. Sociedad Disciplinaria* – 2.3.3. *Sociedad de Control. ¡Goza!*]. Acciones que irremediamente desencadenan, posibilitan o producen otras acciones, relaciones de poder; un afectar, que tal y como exponía Foucault, *incita, induce, seduce, facilita o dificulta [...] siempre una forma de actuar sobre la acción del sujeto, en virtud de su propia acción o de ser capaz de una acción*⁹¹⁸, comportando un aumento de la violencia, recordemos, a mayor limitación o prohibición desde el sistema social. Maneras de ejercer e instaurar diferentes formas de violencia basadas en disposiciones, tecnologías y estrategias para someter al individuo bajo una falsa libertad.

Una violencia *sistémica*, siguiendo con Žižek, que desde la praxis artística se pone al descubierto, perturbando el estado normal de las cosas. [2.3.4. *Violencia Objetiva y Subjetiva*]. En unos casos, confrontándola a través de una violencia *subjetiva* -directa, visible- desde y hacia el propio artista, tal y como analizamos en el primer bloque de prácticas [3. *Prácticas Transdérmicas*]. En otros, sin autoagresión, pero evidenciando claramente que esa violencia *objetiva* es inherente a nuestra cotidianidad [4. *Prácticas Hipodérmicas* – 5. *Prácticas Alodérmicas*]. Unido a todo ello, la violencia propia y evidente –*subjetiva*- propia de nuestra transitoriedad, nos es mostrada como un elemento ante el que reflexionar, poniendo de manifiesto, tal y como ya comentamos, que esa verdad del yo tan buscada, queda sólo en la imposibilidad.

Desde aquí, observamos el primer grupo de prácticas [3. *Prácticas Transdérmicas*], a su vez distribuidas en apartados dermcartográficos [3.1. *Dermocartografía de la incisión* – 3.2. *Dermocartografía de la transformación*]. En el primer caso, [3.1. *Dermocartografía de la incisión*] analizamos cómo desde unos parámetros particulares de observación [3.1.1. *Demostrar. La Piel como lenguaje*; 3.1.2. *Límites. Cercando lo Real*; 3.1.3. *Enfermedad. Retornando a la vida*; 3.1.4. *Elevación. Ascenso en gravedad*] la Piel era atravesada, horadada, maltratada, en respuesta a la violencia *sistémica*, donde elementos como el dolor, el ritual, el riesgo o la enfermedad, compartidos de forma colectiva, permitían no sólo desestabilizar los andamiajes o el espacio social, sino también proporcionaban una capacidad de autoafirmación, de empoderamiento del sujeto bajo sus propias premisas.

En el segundo caso, [3.2. *Dermocartografía de la transformación*] pudimos observar cómo desde las experiencias artísticas, el sujeto provocaba una transformación particular de su Piel [3.2.1. *Hactivism. Pirateo de superficies*; 3.2.2. *Tatuaje. Cómo establecer una marca*], que comprometía una intromisión hacia el interior de la misma, evidenciando una imagen y un proceder externo a la normalidad en busca de una imagen singular, así como una evidencia de la imposición y control social. Prácticas que a través de sus estrategias mostraban esa violencia *sistémica* con la que nos toca vivir, revelando, a través de la marca sobre la Piel, aquellas imposiciones sociales que irremediamente están basadas y apoyadas por una clara violencia. De nuevo, procesos que han servido como vía para autoafirmarse fuera de las normas y saberes, médicos y sociales, subvirtiendo estos mismos

⁹¹⁸ FOUCAULT, (2001b). Op. Cit.p.253.

espacios, así como poniendo en evidencia las ficciones y la violencia a las que estamos sujetos.

En el segundo bloque, [4. *Prácticas Hipodérmicas*], analizamos las prácticas a través de dos dermcartografías [4.1. *Dermcartografía del enmascaramiento* – 4.2. *Dermcartografía de la impronta*], mostrando, una vez más, la autoafirmación y empoderamiento del individuo desde los márgenes externos a la normalización y control social, dejando patente la imposibilidad de atrapar y concluir de forma íntegra o única nuestro yo. Una violencia directa, *subjetiva*, propia de nuestra decadencia y temporalidad, que se muestra para disponer estrategias desde las que -sin una apertura de la Piel- indagar y dilatar sus márgenes físicos en busca de un sí mismo certero; bien, a través de un enmascaramiento que intenta salir de la *rostrificación* impuesta; bien, a través de la realización de una impronta, como manera de dejar constancia de ese momento ya pasado, devenido, como fiel presentación de lo que ya no somos; la demostración de que sólo es posible trabajar con nuestra inagotable temporalidad.

Finalmente, un último bloque como el lugar desde el que plantear un último objetivo: entender, a través de nuestra más inmediata actualidad, en qué posición se encuentra la Piel, especialmente teniendo en cuenta los desarrollos tecnocientíficos y tecnológicos/digitales [5. *Prácticas Alodérmicas*]. Desde aquí, hemos apuntado cómo desde los saberes médicos y científicos se nos intenta reducir a datos, información que puede ser manipulada como fragmentos ajenos al individuo. Una instrumentalización de la vida que repercute en la manera de entendernos a nosotros mismos y nuestras relaciones, especialmente porque desde estos parámetros no se tienen en cuenta elementos y características singulares y personales del sujeto. Al mismo tiempo, cada vez de forma más acusada, como un efecto propio de nuestra sociedad actual de consumo, existe una mayor necesidad de permanecer en unos márgenes singulares y deseados donde la construcción de la imagen del individuo es el elemento primordial. Y todo ello, susceptible de ser permanentemente controlado e interpretado y por tanto, sensible a disponer nuevos mecanismos de control y producción de subjetividad bajo la disolución de los límites espacio-temporales, provocando un control total y a todos los niveles del sujeto. Una violencia *sistémica* exacerbada, precisamente, por las capacidades de estos nuevos desarrollos y sus usos.

Dinámicas que permean en nuestras sociedades y nuestras relaciones, insistiendo en un alejamiento y superación de nuestra esencia física y orgánica, difuminando los límites entre aquello entendido como natural o artificial. Reducción e instrumentalización a información manipulable que, sin embargo, tal y como hemos expuesto, contrasta en su margen contrario con la praxis artística, ya que desde ésta sólo se insiste en una mayor significación y preocupación precisamente de esa esencia física, orgánica, temporal y perecedera que nos constituye; nuestra Piel. Aun cuando las fronteras entre lo *bio* y lo *tecno* quedan más entretejidas, las prácticas sirven como espacios reflexivos que proporcionan un nuevo pensamiento sobre lo que somos, y hacia dónde vamos, interponiendo planteamientos específicos, no ya desde la capacidad de superar lo humano, sino desde la capacidad de replantear lo que entendemos como tal, para finalmente darnos cuenta de que sólo somos Piel;

superficie que nos procura nuestra individualidad, nuestros intercambios y nuestra consciencia, nuestras relaciones y nuestras fallas. Poniendo de relieve el hecho de que sólo para ser humanos hace falta que pensemos desde la Piel, pero también, a través de ella.

Ante las capacidades y disposiciones de las herramientas y dispositivos tecnológicos -que en la mayoría de casos insisten en reconocer a nuestra Piel obsoleta- hemos comprobado cómo desde el ámbito artístico se desprende una mayor consistencia y conocimiento de nuestra propia fisicidad y por tanto, de lo entendido como propiamente humano; nuestra vulnerabilidad. Porque tal y como las propias prácticas han expuesto, la tan proclamada y buscada inmortalidad, no existe más que como quimera, ya que el elemento principal e intrínseco que nos conforma es precisamente nuestra fragilidad y decadencia; y en este punto, la Piel es un elemento primordial. Consideraciones, que desde la práctica artística de nuestra más inmediata contemporaneidad, son puestas en evidencia, resignificando el lugar o los lugares desde donde *ser* o desde los que poder *llegar a ser*, en nuestra amplia fisicidad y organicidad.

De esta manera y finalmente, se le concede a la Piel su estatuto tan merecido; aquel reclamado durante mucho tiempo y que, desde la praxis artística contemporánea, está empezando a registrarse, tal y como hemos comprobado [5.1.3. *¿Otras Realidades?*]. Un valor y un interés, ya no sólo como interfaz natural, sino como una interfaz tecnológica en clara hibridación con sistemas, dispositivos o herramientas que amplían nuestra experiencia, nuestro estar y ser en el mundo en una inevitable alteridad; mostrando nuevas formas de entendernos, pero sobre todo, demostrando que la Piel no está obsoleta, y que sólo ella puede darnos un entendimiento de nosotros mismos y del mundo. Una contemporaneidad, en la que la sentencia expuesta por Stelarc en los años 90: *La presente organ-ización del cuerpo es innecesaria. La solución para modificar el cuerpo no está en encontrar su estructura interna, sino que simplemente se encuentra en su superficie. LA SOLUCIÓN NO ES MÁS QUE LA PROFUNDA PIEL*⁹¹⁹, adquiere toda su vigencia.

Superficie relacional, que tal y como hemos podido observar, nos ofrece nuestra parte más vulnerable y al mismo tiempo, nuestra parte más sólida. Ambas caras de una misma moneda, propia de nuestra consistencia, desde donde las experiencias artísticas que hemos tratado, únicamente pueden constatar que sólo somos Piel, con su violencia y transitoriedad; lo único que permite decirnos qué somos.

Por otro lado y de manera personal, no creemos que lleguemos a trascender la Piel, sino todo lo contrario: cuanto más intenten fragmentarnos, un mayor estatuto detentará; cuanto más intentemos reducirla, más amplia aparecerá. Una idea que se desprende a través de las cuestiones en relación a la Piel reflejadas a lo largo de todas las experiencias tratadas -sólo somos en la superficie- y desde donde podemos estimar que seguirá aumentando su importancia otorgándonos una mayor posibilidad. Una posibilidad, por otro lado, sin verdad, sino múltiples y heterogéneas formas de afectar y ser afectado a lo largo de un tiempo y en un espacio determinado.

⁹¹⁹ STELARC, ([sin fecha]). Op. Cit.

Un planteamiento que queda abierto, para ser retomado y revisado en la medida en que sigan evolucionando los sistemas y dispositivos tecnológicos; algo que tal y como se ha podido apreciar, conllevan de manera implícita un desarrollo absolutamente vertiginoso. De esta manera, ¿la piel mantendrá su importancia y validez en un futuro relativamente cercano, teniendo en cuenta fundamentalmente cómo permea nuestra vida diaria el desarrollo de los nuevos sistemas y *maneras de hacer* desde la tecnociencia y la tecnología? Nos atrevemos a augurar que sí. La Piel, por propio derecho, seguirá proporcionándonos nuevas formas de entendernos a nosotros mismos, a los otros y al mundo en plena vinculación y amplificación física y psíquica con aquellas características, herramientas, sistemas, métodos y dispositivos que forman parte de nuestro mundo. Y desde aquí, el ámbito artístico, como espacio de observación, experiencia y producción de conocimiento, una vez más, no sólo ha demostrado constituir un espacio excepcional donde las disciplinas, las áreas, las catalogaciones y los márgenes, son clara y necesariamente móviles, conformándose como el mejor territorio desde el que pensar la posibilidad en/por/para/ a través de la Piel, sino que seguirá siendo ese lugar excepcional que nos proporcionará una profunda reflexión y resignificación de nuestras experiencias y nuestro mundo.

Por otro lado y antes de finalizar, nos gustaría manifestar que otro de nuestros objetivos principales ha sido servir de apoyo y ampliación de todas aquellas investigaciones y estudios específicos sobre la Piel que han sido realizados desde los años 60/70 del siglo XX. Especialmente aquellos que durante los últimos años se han preocupado en generar un amplio territorio desde el que poder observar y estudiar la Piel en relación directa con el ámbito artístico, tal y como vimos al comienzo de esta investigación; bien, a través de las cada vez más numerosas exposiciones artísticas específicas; bien, a través de estudios académicos o textos especializados según diferentes áreas de conocimiento. Claramente esta investigación supone un espacio más de conocimiento, que amplía y desarrolla otros aspectos que hasta el momento no han sido explicitados y recogidos bajo un único documento o estudio y que resulta como un punto de apoyo y anclaje más, desde el que poder seguir rastreando, en la medida en que los nuevos espacios tecnológicos y científicos, de forma paralela a la experiencia artística, sigan evolucionando.

Por ello, es a partir todos estos parámetros y espacios de trabajo desde donde queremos seguir investigando, añadiendo un nivel más de significado y referencia: nuestra propia experiencia artística y sensible que, con ayuda de nuevas herramientas y dispositivos digitales/informáticos, nos permitan el máximo conocimiento y alfabetización técnica en sus posibles relaciones con/en/a través de la Piel, siempre basándonos en nuestra propia experiencia, de forma externa a los saberes verdaderos y a su *aparente* verdad. Algo con lo que ya trabajamos a lo largo del desarrollo de esta tesis y que queda evidenciado en el anexo incluido en esta investigación [7. *Anexo. Experiencia artística de la investigadora*].

Por último, nos gustaría recalcar que nuestra intención primera en la realización de esta investigación pasaba principalmente por la elaboración de una cartografía que, como territorio o puesta en escena desde la que interrelacionar diferentes personajes, figuras y protagonistas en un espacio de observación -social, cultural, político, ideológico, tomando como terreno principal el ámbito artístico- nos permitiese evidenciar y comprender los elementos más importantes en una atenta mirada hacia/por/en/para la Piel y por ende, que estimulara no sólo que se completase y ampliase nuestro campo de estudio, sino también que provocara nuevos planteamientos, nuevos anclajes y nexos de unión que de otra manera no habrían sido posibles. Al mismo tiempo, queríamos promover, como efecto de lo anterior, que este mismo proceder nos sirviese como estrategia desde la que liberar a muchas de las prácticas artísticas de los *aprioris* establecidos, ofreciendo nuevas formas de entender, no sólo estas mismas prácticas, sino también que se generasen nuevos territorios -prácticos y teóricos- en relación a todas ellas.

Debido a todo esto, es posible que esta investigación pueda entenderse como un análisis parcial que ha dejado pasar ciertas cuestiones relevantes o no ha profundizado lo suficiente. Un ejemplo claro de ello, podría ser no haber establecido un epígrafe concreto dedicado al color de la Piel. Aunque en este caso -como puede darse en muchos otros- no hemos dispuesto un espacio exclusivo, no significa que no lo hayamos tomado en cuenta. Incluso, podemos decir que hemos considerado diferentes experiencias artísticas cuyo trabajo principal se centra en la pigmentación de la Piel (véase los artistas Pierre David, Angelica Dass o Eugenio Marchesi⁹²⁰). En este caso particular, fue una decisión tomada desde un primer momento, ya que estimamos que trabajar con un tema como éste nos habría obligado a realizar una deconstrucción de los discursos colonialistas, así como trabajar invariablemente con los múltiples y extensos planteamientos post-coloniales; lo que habría necesitado de otra investigación paralela y nos habría apartado de nuestro itinerario.

Sin embargo y siguiendo con lo anteriormente expuesto, así como apoyándonos, una vez más, en lo que Foucault denominó *genealogía*, recordemos, como *tentativa para liberar a los saberes históricos del sometimiento, es decir, hacerlos capaces de oposición y de lucha contra la coacción de un discurso teórico, unitario, formal y científico*⁹²¹, este modo de proceder nos han permitido huir de las categorías, los movimientos heredados y las jerarquías. Un proceder propio de un espacio de reflexión, el del arte, que a nuestro modo de ver, debe mantenerse y desplegarse en su carácter esencial; esto es, como un valioso y privilegiado espacio de hibridación y resistencia; como el extraordinario espacio para *dejarse la Piel*.

⁹²⁰ Para más información, véase: 5.1.1. *A nuestra imagen y semejanza. Estrategias de posibilidad* y 5.1.2. *Organizando los datos. Otras posibilidades*.

⁹²¹ FOUCAULT, (1979b). Op. Cit. p.131.

7. Anexo. Experiencia artística de la investigadora

7 Anexo. Experiencia artística de la investigadora

Durante mucho tiempo y sin ser plenamente conscientes de ello, estuvimos claramente atraídos por el dilatado espacio teórico y artístico en el que individuo es conceptualizado como un ente corpóreo; especialmente en relación a aquellas experiencias donde la superficie dérmica comportaba un elemento esencial. Y decimos sin ser plenamente conscientes de ello, porque la mayoría de procesos y experiencias artísticas donde la Piel estaba presente, habían sido catalogadas y observadas desde el punto de vista del cuerpo, por lo que pensar en y desde la Piel a través de toda esta documentación no permitía un entendimiento de la misma de forma inmediata y directa.

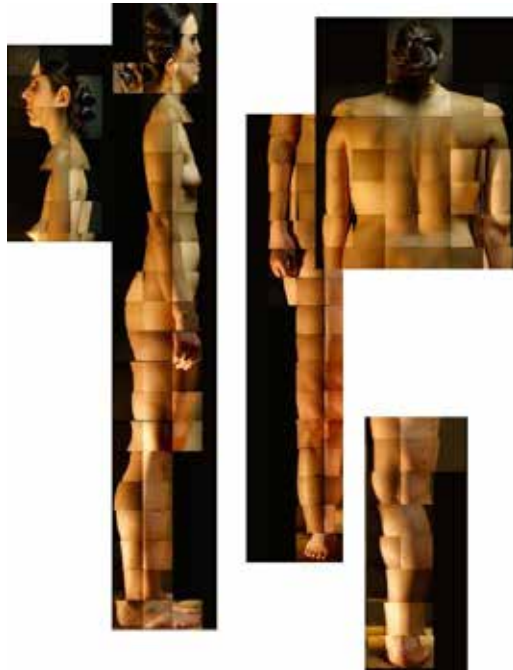
Más allá de ello, sería en el año 2010, tal y como expusimos al comienzo de esta tesis, cuando confluyeron dos elementos importantes: tuvimos la gran suerte de visitar la exposición *Skin*, realizada ese mismo año en The Wellcome Collection de la ciudad de Londres, y unos meses más tarde, conocimos la pieza de Ulay llamada *GEN.E.T RATION. ULTIMA RATIO*, de la serie *Tattoo/Transplant* realizada en 1972 a través del catálogo de su exposición individual realizada en el Centro Párraga de Murcia en el año 2005. Fue en este preciso momento en el que advertimos que la Piel necesitaba de un marco específico de observación, mucho más allá de su análisis y entendimiento a través de nuestra corporalidad, y por ello, que era necesario comenzar a pensarla ya no como una superficie plana y orgánica, sino como una membrana comunicacional y de contacto que permite la mediación entre nosotros y el mundo que nos rodea, entre aquello que concebimos como yo y los otros. Una Piel, que nos proporciona un intercambio físico y simbólico que posibilita la experiencia, nuestro sentimiento del yo (físico y psíquico) en una posición desde la que se desprenden múltiples significados tanto individuales como colectivos.

Y aunque este profundo interés comenzó en el año 2010, no sería hasta el año 2012 que la Piel comenzó a estar presente y a tener cierto peso en muchos de nuestros procesos y experiencias artísticas. Por ello, este anexo nos sirve como manera de exponer y mostrar algunos de aquellos ensayos y experiencias que desde el año 2012 y de forma paralela a este documento, sirvieron para reflexionar y realizar esta investigación. Porque como bien hemos planteados en numerosas ocasiones a lo largo del texto, no sólo es necesario pensar en la Piel, sino también a través de ella, y lo que mostramos aquí, no quiere sino mostrarse como una parte que ha contribuido a ese proceso.

De ahí, que comencemos exponiendo alguna de estas tentativas primeras, anteriores al comienzo de esta investigación, que quedaron conceptualizadas a través de dos procesos específicos [Mapa adérmico - I (undo); be (my); myself] de la siguiente manera:

Mapa adérmico (2012)

Realizamos un registro y estructuración de nuestra superficie corporal a través del fragmento. Para ello, establecimos una estructura visual de la superficie dérmica con ayuda de una cuadrícula que, proyectada sobre nuestra Piel desde cuatro puntos de vista diferentes (delante, detrás, izquierda, derecha), nos permitió delimitar uno a uno cada espacio fragmentado. Tras fotografiar cada fracción, llegamos a obtener un total de 372 imágenes, con las que intentamos recomponer nuestra imagen, dando lugar a deformaciones y espacios imprecisos.



Un proceso que insistía en la manera de entendernos desde la posibilidad; ser reproducidos o recompuestos a través de la imagen fragmentaria de nosotros mismos como una unidad no certera o alejada de la *realidad*, ya que la Piel no es plana, y a través de su representación no puede ser capturada en toda su extensión por su esencia múltiple, cambiante, tridimensional. Un espacio, finalmente, desde donde nuestra superficie dérmica puede ser explicada, mostrada y entendida desde lo indeterminado o diferente.



I (undo); be (my); myself (2012)

Tomamos como base imágenes publicitarias de revistas, especialmente aquellas en las que se podían ver amplios espacios de Piel descubiertos -imágenes-ficciones construidas y asumidas de manera profunda y colectiva- con la intención de reposicionarlas en un nuevo lugar fuera de lo categorizado. Bajo estos parámetros, creamos un sistema electrónico/informático desde el que poder des-dibujar físicamente esa Piel lisa, aséptica y tersa que se mostraba en el papel, trasladándola o buscando una transcripción de ese gesto o movimiento de borrado hacia un territorio otro que evidenciara lo maleable, lo inestable de la superficie-imagen-corporal; atravesando el ámbito de lo diferente, reivindicando la posibilidad.



El sistema constaba de dos niveles o estructuras: por un lado, la configuración de un *bolígrafo* casero con un LED de color rojo colocado en la parte superior del mismo. Por otro, un software desarrollado específicamente para recoger mediante vídeo la acción de ese des-dibujar a través del seguimiento de la luz del LED, traduciendo el gesto y los movimientos propios de la acción en gráficos y audio en tiempo real.



Será un año más tarde, en 2013, cuando comenzamos esta tesis doctoral; momento en que de forma paralela comenzamos a experimentar desde diversos procesos directamente sobre nuestra Piel con ayuda de dispositivos y sistemas electrónicos/informáticos. Procesos y experiencias, como una manera de ensayar, probar, de *intentar a partir de las cosas*, tal y como nos recuerda la propia etimología del término experiencia (*experientia*)⁹²². Porque tal y como hemos insitado a lo largo de todo el texto, para nosotros, el arte, sólo puede ser entendido y conceptualizado desde el lado de la experiencia, de las sensaciones, de las percepciones del sujeto y sus relaciones.

Desde aquí, realizamos hasta el año 2015 diferentes ensayos en los que intentamos rastrear y jugar con las posibilidades que podían darnos diversos dispositivos electrónicos/informáticos. Ello significó, evidentemente, no sólo una necesidad de búsqueda experiencial o sensible, sino también una clara necesidad de alfabetización técnica, desde la que poder conocer y evidenciar los posibles usos que podían derivarse, como vimos en muchas de las prácticas, fuera de los saberes verdaderos vinculados inherentemente a muchos de estos sistemas. Para ello, fue decisivo el contexto de trabajo, ya que esta investigación de forma paralela convergía constante y significativamente en muchos aspectos con la realizada por mi compañero artístico Ricardo Tourón Rodríguez. A través de su tesis, llamada *Arte y Medios: tácticas de resistencia (1932-2016)*⁹²³, cuyo objetivo era investigar sobre la potencialidad emancipadora latente en las tecnologías en red digitales, pudimos establecer puntos comunes desde los que pensar y establecer muchas de las pautas y elementos con los que jugar y experimentar en los diferentes procesos, sin perder de vista, como ya hemos expuesto, la necesaria alfabetización técnica. Tomando en cuenta estos parámetros, conceptualizamos los siguientes procesos de trabajo.

Primeras experiencias (2013)

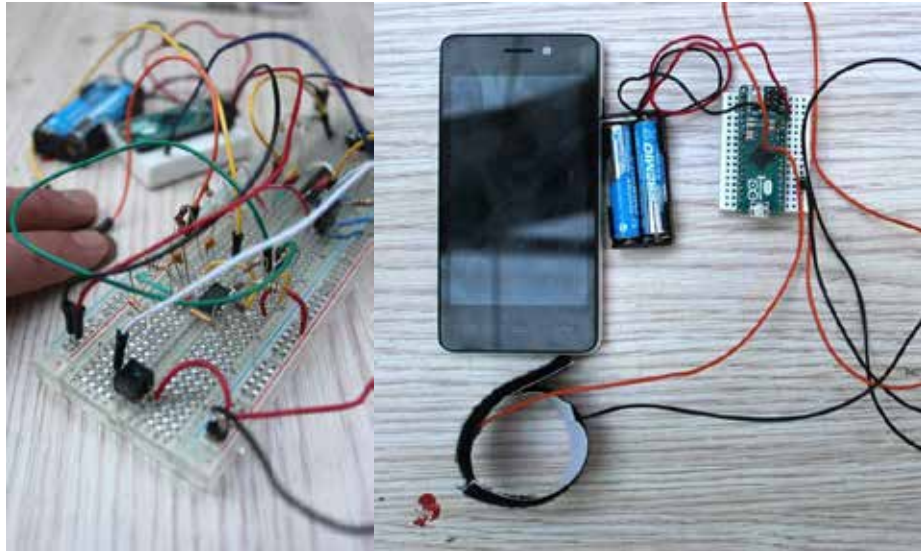
Nuestro principal propósito era trabajar con la capacidad de información que es posible desprender de nuestra Piel, partiendo de una primera premisa: ¿podemos visualizar y oír cómo sentimos en momentos determinados?

Para ello, utilizamos un software específicamente programado para este caso (con capacidad para ser utilizado desde un *smartphone*) que recibiese, en tiempo real y vía wifi, la información proporcionada por unos sensores galvánicos colocados por

⁹²² Tal y como ya introdujimos anteriormente en esta investigación, el término experiencia procede del latín *experientia*, derivado a su vez del verbo *experiri* (experimentar, probar), comprendido por el prefijo *ex-* (separación del interior), la raíz *peri-* (intentar, arriesgar) y el sufijo *-entia* (cualidad de un agente).

⁹²³ TOURÓN RODRÍGUEZ, Ricardo. *Arte & Medios. (1932-2016)*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Complutense de Madrid, 2017.

contacto en diferentes partes de nuestra superficie dérmica; específicamente 6 sensores distribuidos entre el pecho, la espalda, mano y pierna derecha, que recogían a través de la resistencia galvánica de la Piel, el comportamiento de ésta durante 6 horas ininterrumpidas.



La resistencia galvánica de la Piel, tal y como tratamos anteriormente en esta investigación [5.1.3. ¿Otras realidades?], se refiere a la resistencia eléctrica que de manera natural ofrece la superficie dérmica y que varía según los niveles de humedad/sudor que comporte. De esta manera, dependiendo de las alteraciones de las glándulas sudoríparas (humedad) y el tamaño de nuestros poros, obtendremos una mayor o menor resistencia.

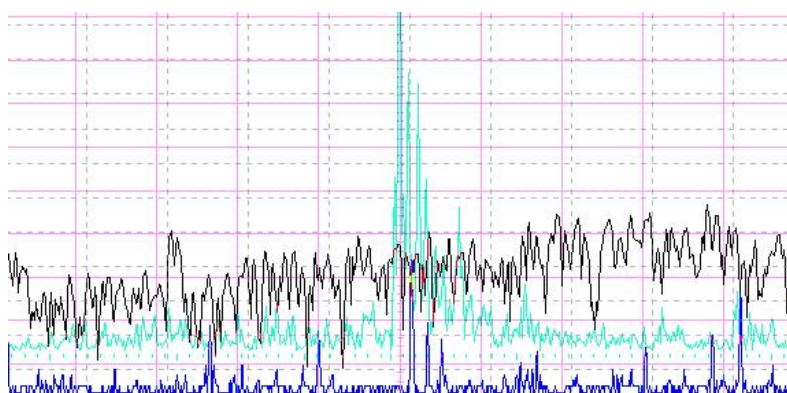


La primera recogida de datos fue realizada en marzo de 2013. Durante las seis horas específicas, realizamos las tareas comunes y habituales.

La segunda recogida fue realizada en abril de 2013. Durante las seis horas específicas realizamos diversos ejercicios físicos, como correr o caminar de manera ininterrumpida.

Finalmente, la tercera recogida de datos fue realizada en noviembre de 2013, mientras dormíamos.

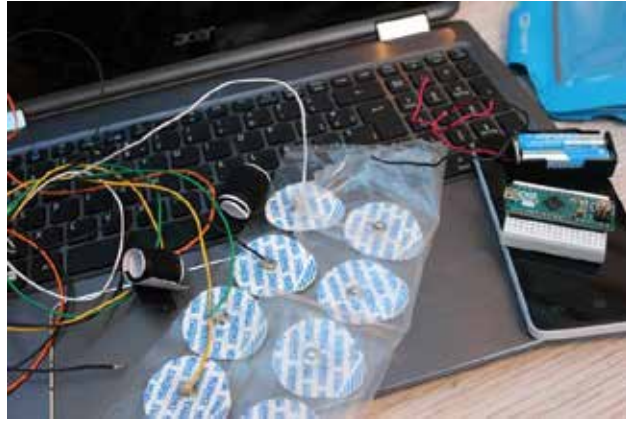
Toda esta información fue organizada digitalmente y de forma visual, poniendo de manifiesto los nexos y diferencias entre ellas al ser enfrentadas según la línea temporal transcurrida, para finalmente crear diferentes representaciones gráficas de las mismas.



Segundas experiencias (2014)

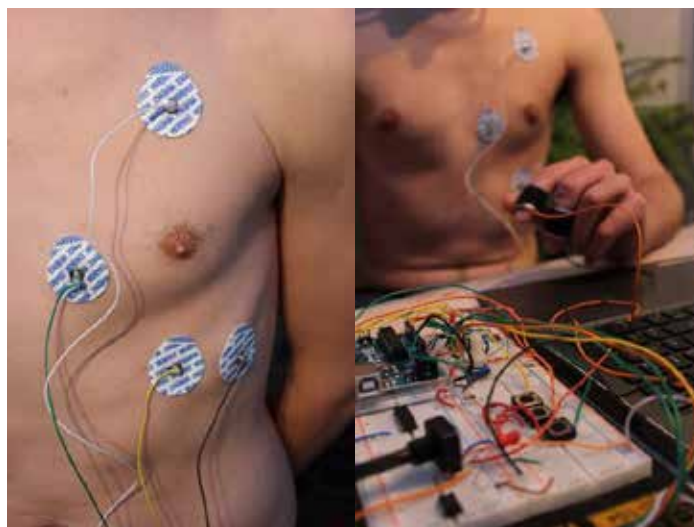
Del proceso realizado en 2013 se derivaron otra serie de prácticas en las que, como en el sistema anterior, la información emitida era recogida y mediada por un software específico, pero a diferencia del precedente, esta información era habilitada y transmitida de forma interactiva entre dos individuos -en este caso, Ricardo Tourón y la propia investigadora- y de forma doble a través de dos dispositivos idénticos e interdependientes: cada uno de ellos emitía y recibía información al mismo tiempo. Ambos, a su vez, mediados por el software instalado en un ordenador común a los sistemas, con capacidad para transformar y enviar los respectivos datos en tiempo real entre los dos dispositivos al mismo tiempo.

En un primer nivel se recogían dos series de datos: la resistencia galvánica de la Piel y los latidos del corazón. Esta información se reflejaba en un sistema receptor que emulaba en tiempo real estos datos emitidos a través de sensores de vibración, variable en velocidad e intensidad.



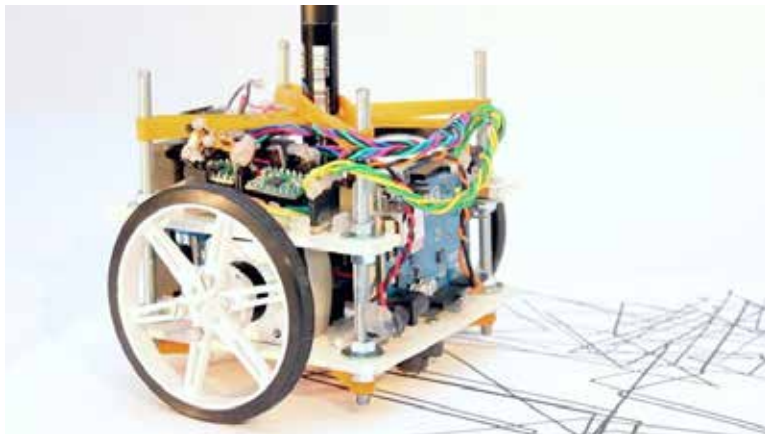
De esta manera, el primer individuo, como primer emisor (A1 – La investigadora), enviaba los datos a un software específico dispuesto en un ordenador que se encargaba de convertir la señal de la resistencia galvánica de la Piel y los latidos del corazón en intensidades y velocidades de vibración que reproduciría el sistema receptor colocado por contacto en la Piel del segundo individuo (B2 – Ricardo Tourón). Esta misma mediación y conversión de señales se producía de forma inversa, es decir, el individuo receptor con un sistema análogo al primero, emitía las señales de resistencia galvánica y los latidos del corazón (B1 – Ricardo Tourón) en el mismo momento en que estaba recibiendo las señales de vibración recogidas por el primer dispositivo y que siendo mediadas desde el ordenador, llegaban en forma de vibración al sistema colocado por contacto en el primer individuo (A2 – La investigadora).

De esta manera, los datos del primer sujeto eran emulados en el segundo, y éste, al mismo tiempo enviaba sus datos que eran emulados en el primero. Una manera de compartir las sensaciones de forma retroalimentada, ya que dependiendo de la experiencia percibida por ambos, se determinaban o alteraban claramente la resistencias galvánicas de la Piel y la velocidad de los latidos del corazón.





Terceras experiencias: Aleagrafías (2015)



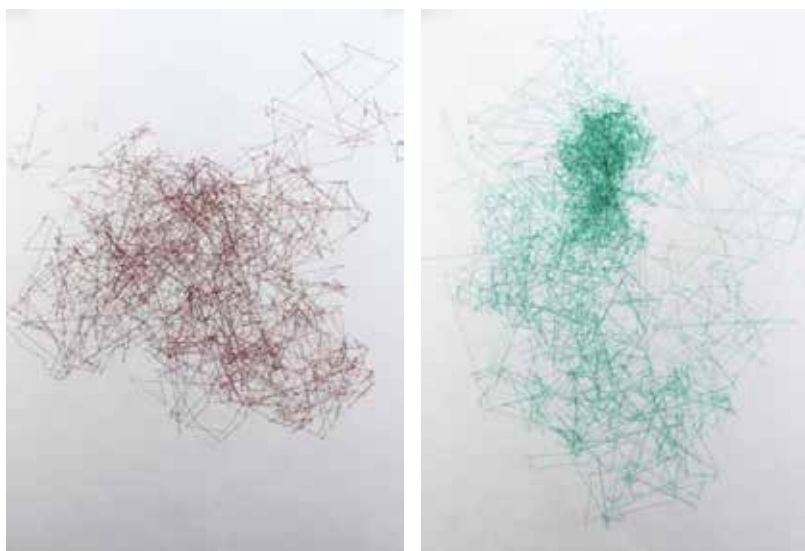
Uno de los últimos proyectos realizados antes de la finalización de esta tesis, está relacionado con nuestro interés por emular o simular maquínicamente las capacidades humanas. Desde estos parámetros,

construimos un pequeño robot electrónico, cuya finalidad principal, esto es, el objetivo para el que era programado, permitiera interpretar nuestra experiencia.

De la misma forma que en las dos experiencias anteriores, partimos de una recogida de datos ofrecidos por la Piel; en este caso, la resistencia galvánica y nuestros movimientos. El robot recibía la información transmitida por la Piel realizando, a través de su interpretación, dibujos bidimensionales sobre la superficie propuesta. Una experiencia, la de la investigadora, que dictaba aquello que el robot debía interpretar y transformar en dibujos como una clara emulación o transcripción de la misma.

Una puesta en escena como espacio de reflexión, desde donde observar cómo el funcionamiento de un autómatas -basado en fórmulas matemáticas, ecuaciones y cálculos complejos- tiene la capacidad o puede aspirar a entender aquello que es propiamente humano. Un robot o autómatas, cuya naturaleza está basada en un razonamiento únicamente lógico y que a priori, no puede ejecutar aquello que no le es propio. Sin embargo, aun cuando sus complejas fórmulas le indicaban qué es lo que

tiene o cómo tiene que dibujar con precisión, elementos como la humedad, el frío o el calor, afectaban directamente a los componentes electrónicos por los que está compuesto modificando su tarea. De la misma manera, la superficie de contacto y el rotulador o elemento para dibujar, ejercían cierta resistencia en los movimientos o gestos mientras dibujaba, alterando esa aparente y exacta ejecución ajustada a los parámetros matemáticos.



Así, como resultado obtuvimos diferentes dibujos en plena hibridación entre lo que podríamos entender propio de lo humano (la experiencia) y la máquina (lógica, precisión, lo predecible), evidenciando una ficción más de todas aquellas que conforman nuestras maneras de entender, de ser y estar en el mundo.

8. Índice de imágenes



Fig.1. GEN.E.T RATION. ULTIMA RATIO. *Tattoo/Transplant*. 1972. Polaroids. 10 x 12,5 cm (c/u).
Imágenes extraídas de RUS BOJAN, María et al. *Whispers. Ulay on Ulay*. 1ª ed. Amsterdam: Valiz Foundation, 2014. p.52.



Fig.2. GEN.E.T RATION. ULTIMA RATIO. 1972. Polaroids.
Imagen de la Piel tatuada de Ulay extirpada y estirada con ayuda de hilo e hilo con ADN. Imágenes extraídas de FEND, Mechthild. "Emblems of Durability: Tattoos, preserves and photographs". *Performance Research*. 2009. vol. 14, no. 4, pp. 51-52.



Fig.3. GEN.E.T RATION. ULTIMA RATIO. 1972. Fotografía de la Piel tatuada de Ulay.
Imagen extraída de RUS BOJAN, María et al. *Whispers. Ulay on Ulay*. 1ª ed. Amsterdam: Valiz Foundation, 2014. p.53.



Fig.4. Sarah Maloney. *Skin*. (Detalle). 2003-2012. 42 x 23 x 170 cm. Aproximadamente 400.00 cuentas de vidrio, hilo de nylon y soporte acrílico.
Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://smaloney.com/index.php?artGal=skin>> [Consulta: 25-09-2016].



Fig.5. Zane Berzina. *Skin architecture*. 2005. Partiendo de imágenes de la Piel obtenidas a través de un microscopio electrónico, Berzina confecciona tres tipos de piezas tridimensionales emulando su arquitectura, cuya interactividad está basada en las funciones y propiedades de la Piel y su relación con el sistema nervioso interno. En este caso concreto, la arquitectura creada responde a una sección vertical de tejido, teniendo en cuenta estructuras como el pelo y las diferentes capas que componen la Piel. A través de los diferentes hilos conductores que la componen, ésta se modifica cambiando de color según la intensidad de los diversos estímulos eléctricos.
Imágenes extraídas de la página web de la artista específica sobre su investigación académica. Disponible en: <<http://ualresearchonline.arts.ac.uk/2297/2/Start.html>> [Consulta: 25-09-2016].



Fig.6. Zane Berzina. *Skin architecture*. 2005. La pieza responde a los patrones semialeatorios de los surcos de la epidermis. A través de los diferentes hilos conductores que la componen, ésta se modifica cambiando de color según la intensidad de los diversos estímulos eléctricos.
Imágenes extraídas de la página web de la artista específica sobre su investigación académica. Disponible en: <<http://ualresearchonline.arts.ac.uk/2297/2/Start.html>> [Consulta: 25-09-2016].



Fig.7. Zane Berzina. *Skin architecture*. 2005. La pieza responde a los patrones semialeatorios de los surcos de la epidermis. A través de los diferentes hilos conductores que la componen, ésta se modifica cambiando de color según la intensidad de los diversos estímulos eléctricos.
Imágenes extraídas de la página web de la artista específica sobre su investigación académica. Disponible en: <<http://ualresearchonline.arts.ac.uk/2297/2/Start.html>> [Consulta: 25-09-2016].

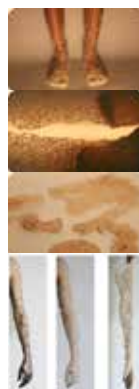


Fig.8. Sonja Bäuml. *Crocheted membrane*. 2008-2009. Piezas de ganchillo hechas a mano en base a las necesidades físicas específicas de un individuo. De esta manera, la membrana es confeccionada teniendo en cuenta las sensaciones experimentadas y la necesidad de una mayor o menor protección según las zonas de la Piel, lo que se traduce en piezas con texturas diferentes; con un mayor o menor grosor, así como con una mayor o menor abertura.
Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.sonjabaeuml.at/work/bacteria/crocheted-membrane>> [Consulta: 25-09-2016].



Fig.9. Olivier Goulet. *Baisers protégés*. Fotografías de las performances realizadas entre 2002 y 2008 con ayuda de máscaras flexibles de látex o *Capas faciales* -como él las denomina-, realizadas a través de moldes específicos del rostro. Máscaras de látex totalmente herméticas, que no permiten la visión ni el contacto más allá que el de la propia máscara, dando lugar a una comunicación/ incomunicación al tiempo que median, incorporan nuevas maneras de entender, contactar y relacionarse consigo mismo, con el entorno y con los otros.
Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en: <<http://goulet.free.fr/photos/A-protected-kisses.html>> [Consulta: 25-09-2016].



Fig.10. Homúnculos de Penfield. (Sensitivo y motor).
Imágenes extraídas de MONTAGU, Ashley. *El tacto. La importancia de la piel en las relaciones humanas*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004, pp.33-34.



Fig.11. Cheng Yong. 2006. Fotografías de la performance *Consultation* realizada en Nanjing, provincia de Jiangsu. República Popular China. Durante la misma, Cheng Yong se expone desnuda con múltiples puntos negros a modo Braille sobre su Piel. Mientras permanece sobre una mesa iluminada de metacrilato (también decorada con el mismo tipo de puntos) deja que seis hombres intenten interpretar o leer el texto creado a través del tacto. Sin embargo, muy al contrario del sistema o las características necesarias y propias del Braille, Chen Yong muestra el texto en una clara imposibilidad de lectura, plano y sin relieve, desde el que sólo poder entender su superficie de forma visual u ornamental y por tanto, sin la capacidad de comprenderlo o descifrarlo de manera táctil. Una manera de explorar y evaluar elementos propios de nuestra contemporaneidad, tales como las dificultades existentes para comunicarnos, relacionarnos y entendernos, especialmente ante un desplazamiento cada vez mayor de nuestros sentidos de proximidad y una mayor valoración del sentido de la vista.

Imágenes extraídas de la página web de la galería Imagine, situada en Běijīng (Pekín). República Popular China. Disponible en: <<http://www.imagine-gallery.com/artists/cheng-yong/>> [Consulta: 25-09-2016].



Fig.12. Janine Antoni. *Saddle*. 2000. 66.04 x 83.82 x 200.66 cm. Cuero crudo (sin curtir) moldeado sobre la propia artista. Imágenes extraídas de la página web de la galería norteamericana Lühring Augustine. Disponible en: <<http://www.luhringaugustine.com/artists/janine-antoni>> [Consulta: 25-09-2016].



Fig.13. Ánfora griega de la época arcaica, data aproximadamente entre el 525 y el 520 a.c. Decorada por ambos lados, muestra perfectamente la representación de Heracles cubierto con una piel de león. Imágenes extraídas de la página web del Museo de Bellas Artes de la ciudad de Boston. Estados Unidos. Disponible en: <<http://educators.mfa.org/ancient/two-handled-jar-amphora-herakles-driving-bull-sacrifice-64577>> [Consulta: 25-09-2016].



Fig.14. Bernat Martorell. Fragmentos del retablo de San Jorge. 1434-1435. En la imagen izquierda *San Jorge llevado al suplicio*; en la derecha, *San Jorge decapitado*. (Óleo sobre tabla. 53 x 107 cm c/u). Musée du Louvre, París, Francia.



Fig.15. Juan Oliver (Johannes Oliveri). Fragmento de *La Pasión*. 1335. En la imagen detalle de la Crucifixión. Pintura mural para el Refectorio de la Catedral de Pamplona. (Técnica mixta; preparación al fresco y terminación en seco. 60,15 x 30,76 cm). Actualmente la pintura se encuentra en el Museo de Navarra, España.



Fig.16. Piero della Francesca. *La ciudad ideal*. 1475. (Témpera sobre madera. 239,5 cm x 67,5 cm). Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Italia.



Fig.17. Rembrandt. *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*. 1632. (Óleo sobre lienzo. 169,5 cm x 216,5 cm). Museo Mauritshuis, La Haya, Países Bajos.



Fig.18. Página del libro del jesuita Pedro de Bivero. *Sacrum sanctuarium crucis et patientiae crucifixorum et cruciferorum, emblematicis imaginibus laborantium et aegrotantium ornatum: artifices gloriosi nouae artis bene viuendi et moriendi secundum rationem regulae et circini*. 1634. En él, Bivero describió con ayuda de grabados todas las formas atestiguadas de crucifixión, en este caso exactamente 100 maneras. Digitalizado en 2011 por la Biblioteca Nacional de Austria, (Österreichische Nationalbibliothek. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=J0ZJAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.19. Johann Caspar Lavater, Página del libro de fisionomía *L'Art de connaitre les hommes*. 1806.

Digitalizado en 2010 por la Universidad de Ottawa. Disponible en: <<http://warburg-archive.sas.ac.uk/pdf/dac1400b2736821B.pdf>> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.20. René Descartes. Páginas del libro *Discours de la Methode*. 1637.

Digitalizado en 2009 por la Universidad de Toronto. Disponible en: <<https://ia800503.us.archive.org/26/items/discoursdelamet00desc/discoursdelamet00desc.pdf>> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.21. Galeno. Páginas del libro *Anatomicis Administrationibus*. 177 a.c. Traducido y publicado de griego a latín en 1531.

Digitalizado en 2014 de la publicación de 1956 por The Wellcome Historical Medical Museum. Wellcome Collection. Disponible en: <<https://archive.org/stream/b20457194#page/n9/mode/2up>> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.22. Andrés Vesalio. Página del libro *De humani corporis fabrica libri septem*, correspondiente a su retrato. 1543.

Digitalizado por Google en 2009 del original publicado en 1555, actualmente en la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <<https://archive.org/details/andreaevesaliid00hartgoog>> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.23. Thomas Bartholin. Página del libro *Anatomia Reformata*. 1651.

Digitalizado por Google en 2016 del original publicado en 1669, actualmente en la Biblioteca Nacional de Nápoles. Disponible en: <https://archive.org/details/bub_gb_uV_ENgfUjI0C> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.24. Johann Remmelin *Catoptron Microscopium*. 1613. Página con ilustración y solapas recortables y movibles digitalizadas en 2014 por la Universidad de Iowa. Estados Unidos. Disponible en: <https://wayback.archive-it.org/823/20150120183316/http://sdr.lib.uiowa.edu/exhibits/imaging/remmelin/sub_pl2_body.htm> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.25. Reproducción por molde en cera perteneciente a la colección general del Museo Saint-Louis de París. 1871. (Detalle). Molde nº 208. Vitrina 59. Especificado como sífilis con pápulas escamosas (Syphilide papulosquameuse) en el rostro. Imagen extraída de TILLES, Gérard y WALLACH, Daniel. *Le Musée des moulages de l'hôpital Saint-Louis*. 1º ed. París: Doin, 2006. p.85.



Fig.26. Reproducción por molde en cera perteneciente a la colección general del Museo Saint-Louis de París. 1893. (Detalle). Molde nº 1739. Vitrina 14. Especificado como eritema multiforme en variedad hídrica (Erythème polymorphe variété hydroïque) en labio y mano. Imagen extraída de TILLES, Gérard y WALLACH, Daniel. *Le Musée des moulages de l'hôpital Saint-Louis*. 1º ed. París: Doin, 2006. p.46.



Fig.27. Lauren Kalman. *Hard Wear. Lip Adornment*. 2006. Fotografía digital a color. Cobre chapado en oro y piedras semipreciosas. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <http://laurenkalman.com/art/Hard_Wear.html#44> [Consulta: 25-09-2016].



Fig.28. Páginas del libro *Clinique Photographique de l'hôpital Saint Louis*, realizado por A. Hardy y A. de Montméja, publicado en 1868. En las imágenes, fotografías asociadas a diferentes enfermedades de la Piel. Digitalizado y Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56753978/f21.item.zoom>> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.29. Fotografías pertenecientes al volumen 2 (1878), de los tres volúmenes que componen la *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*, (1876-1880), realizado por Dédire-Magloire Bourneville y el fotógrafo Paul Régnard. Digitalizado y Disponible en: <https://archive.org/stream/b21912865_0002#page/n7/mode/2up> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.30. Prefectura de Policía de París. Sala de medición. 1900. Imagen extraída de PIAZZA, Pierre. *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*. 1º ed. París: Karthala, 2011. p.28.



Fig.31. Páginas del libro *Identification anthropométrique*, de Alphonse Bertillon, publicado en 1893. Digitalizado por Wellcome Library en 2010 del original publicado en 1893, actualmente en la Universidad de Harvard. En la izquierda, fotografías para identificar los diferentes tipos de lóbulos. En la derecha, fotografías para identificar los diferentes tipos de barbillas. Disponible en: <<http://wellcomelibrary.org/item/b21041775#?c=0&m=0&s=0&cv=298&z=-1.0427%-2C0%2C3.0853%2C1.6914>> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.32. Palpación del hígado a través de diagnóstico topográfico. 1920. Técnica de diagnóstico por contacto ejerciendo cierta presión sobre la superficie corporal. El uso de dibujos realizados sobre la Piel ayudaban al médico a establecer los contornos según la posición de los diferentes órganos; no sólo como apoyo visual, sino también como manera de establecer el procedimiento con la máxima objetividad y profesionalidad posible. La imagen corresponde al libro de Ernst Eden llamado *Lehrbuch der Perkussion*, publicado en 1920. Imagen extraída de JOHANNISSON, Pierre. *Los signos. El médico y el arte de la lectura del cuerpo*. 1º ed. Barcelona: Melusina, 2006. p.141.



Fig.33. Diagnóstico topográfico. 1920. En este caso, el dibujo contornea los límites del corazón y el tronco arterial. Tal y como explica Karin Johannisson siguiendo al médico alemán Friedrich Wilhelm Theile (1801-1879): *Gracias a un sistema de líneas verticales y horizontales se transformaba la caja torácica en un mapa, dividido en una zona central, dos intermedias y siete externas a cada lado. El mismo sistema de líneas y puntos dividía el vientre en trece zonas, cada una con su nombre propio.* Imagen extraída de JOHANNISSON, Pierre. *Los signos. El médico y el arte de la lectura del cuerpo*. 1º ed. Barcelona: Melusina, 2006. p.143.



Fig.34. Anders Krisár. *Arm (right)*. 2006. Pintura acrílica sobre resina de poliéster y óleo. 5,5 x 7 x 35,5 cm. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://anderskrisar.com/2013/12/04/arm-right-2006/>> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.35. Anders Krisár. *The Birth of us (boy)*. 2006-07. Pintura acrílica sobre resina de poliéster, fibra de vidrio, óleo y alambre de acero. 41,8 x 33,3 x 12 cm. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://anderskrisar.com/2013/12/04/the-birth-of-us-boy-2006-07-2/>> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.36. David Catá. *Ni conmigo ni sin mí II*. (Vídeo). 2011. Tras unir previamente con ayuda de hilo negro parte de la Piel de su mano a la de su pareja, en el vídeo queda registrado cómo se desprenden ambos del cosido. Procesos físicos de unión y separación en la que la Piel queda inserta en un intercambio y borrado de límites. Donde las relaciones quedan entrelazadas y constituidas por una única Piel común. Una Piel común que David consigue aunque sea sólo por un momento, y donde los vínculos tanto físicos como emocionales de ambos quedan interconectados. Hilo, costura y apertura dérmica, que nos relacionan con nosotros mismos, con los otros y con el mundo, y que sirven de puente para establecer vínculos a través de nuestra Piel. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://davidcata.com/ni-conmigo-ni-sin-mi-ii>> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.37. David Catá. *Ni conmigo ni sin mí II*. (Fotografía). 2011. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://davidcata.com/ni-conmigo-ni-sin-mi-ii>> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.38. Marcel Duchamp. *Portrait multiple de Marcel Duchamp*. 1917. Colección privada. Imagen extraída de la página web National Portrait Gallery. Disponible en: <<http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/01-02a.html>> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.39. Carolee Schneemann. *Eye Body: 36 Transformative Actions*. 1963. Imagen extraída de la página web de la galería norteamericana consede en Nueva York P.O.W. Disponible en: <http://www.ppowgallery.com/art-fair/2453/work/fullscreen_fair#&panel1-18> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.40. Gary Schneider. *Nudes*. 2002-2004. Fotografía. Scheinder trabaja en total oscuridad usando como fuente de luz una linterna que utiliza para iluminar al sujeto durante una exposición aproximada de una hora. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en: <http://www.garyschneider.net/templates/7/Portfolio.cfm?nK=7859&i=88444> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.41. Martin Kruck. *Body Language*. 2007-2008. Fotografía. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en: <http://www.martinkruck.com/artworks/body-language/14> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.42. Gunther von Hagens. Hombre muscular con su esqueleto. Imagen extraída de HAGENS, Gunther von. Prof. Gunther von Hagen's Body Worlds. The anatomical exhibition of real human bodies. Catálogo de exposición. Singapur: Arts & Sciences, 2003, p.136.



Fig.43. Gunther von Hagens. Plastinados en poses realistas. Imagen extraída de HAGENS, Gunther von. Prof. Gunther von Hagen's Body Worlds. The anatomical exhibition of real human bodies. Catálogo de exposición. Singapur: Arts & Sciences, 2003, p.33.



Fig.44. Gunther von Hagens. Plastinado en pose realista. Imagen extraída de HAGENS, Gunther von. Prof. Gunther von Hagen's Body Worlds. The anatomical exhibition of real human bodies. Catálogo de exposición. Singapur: Arts & Sciences, 2003, p.21.



Fig.45. Grabado perteneciente al tratado anatómico *Historia de la composición del cuerpo humano*, de Juan Valverde de Amusco, publicado en 1556. La mayoría de los dibujos son copias de los contenidos en *De humani corporis fabrica*, de Andrés Vesalio (1543).



Fig.46. Fragmento del Retablo de San Bartolomé, actualmente en el Museo de los Caminos de Astorga, León. Siglo XV.



Fig.47. Fragmento del Retablo de San Bartolomé y Santa Isabel, (Temple sobre tabla), realizado en 1401 por Guerau Gener para la Catedral de Barcelona.



Fig.48. Marco D'Agate. Escultura en mármol de San Bartolomé realizada en 1562. Actualmente en la catedral de Milán.



Fig.49. Tiziano. *Desollamiento de Marsias*. 1575-76. (Óleo sobre lienzo. 212 x 207 cm). Actualmente en el Museo Archidocesano de Kroměříž, República Checa.



Fig.50. José de Ribera. *Apolo y Marsias*. 1637. (Óleo sobre lienzo. 202 x 255 cm). Actualmente en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, Bélgica.



Fig.51. Anish Kapoor. *Marsyas*. Imagen de la exposición en la Tate Modern de Londres en el año 2003. Instalación con 150 metros de largo, fue concebida por Kapoor, como una representación del desollamiento de Marsias, compuesta por 3 anillos de acero que conectaban entre ellos un gran espacio de pvc de color rojo, como si se tratara de la piel desollada del sátiro griego. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-anish-kapoor-marsyas> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.52. Fotografías perteneciente a la lámina XXVII de la *Nouvelle Iconographie Photographique de La Salpêtrière*, volumen XVII. 1904, en la que se muestran síntomas de dermatografía. (28 volúmenes. 1888-1918). La lámina se encuentra en el capítulo de TREP-SAT, L. "Un cas de démence précoce catatonique avec pseudo-cedème compliqué de purpura". Disponible en: <http://jubilotheque.upmc.fr/fonds-nvicono/CS_000017_017/document.pdf?name=CS_000017_017_pdf_001.pdf> [Consulta: 26-09-2015].



Fig.53. Fotografías pertenecientes a las láminas VI y XVI de BARTHÉLÉMY, Toussaint. *Étude sur le dermatographe: ou dermoneurose toxivasomotrice*. 1ª ed. París: Société d'éditions scientifiques, 1893.

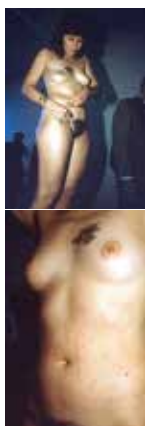


Fig.54. Lisa Deanne Smith. *Rise*. 1996. Fotografías de la performance. Hamburgo, Alemania. Lisa sufre dermatografismo y utiliza esta característica para la realización de su trabajo artístico. En el caso particular de *Rise*, raya sobre su Piel y espera a que los dibujos realizados aparezcan a modo de verdugones tras un tiempo relativamente corto. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.digitab.de/lisa/dsf.htm>> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.55. Ariana Page Russell. *Skin*. 2004-2005. Fotografía a color. 50 x 40,5 cm. (aprox). Ariana padece dermatografismo, utilizando esta condición para la realización de sus piezas artísticas, en este caso fotografías. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://arianapagerussell.com/skin/>> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.56. Sophie Ristelhueber. *Every One #*. 1994. Fotografía en Blanco y negro. 270 x 180 cm. En orden, *Every One #14*, *Every One #8* y *Every One #3*. La serie está compuesta por catorce fotografías, todas ellas tomadas por Sophie en un hospital de París a individuos que se habían sometido a cirugía y cuyas suturas eran recientes en ese momento. Imágenes pensadas para ser vistas a gran tamaño mostrándonos un extenso territorio de Piel con marcas, cicatrices, agujeros, surcos; donde la forma corporal queda suspendida y resignificada. Espacio dérmico que permite perderse en sus diferentes texturas, olvidando por un momento que se tratan de individuos y de su Piel, posicionándonos ante lo que somos; ruinas, desechos, fluidos, decadencia, muerte. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.sophie-ristelhueber.com/>> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.57. Erwin Olaf. *I Wish / I Am / I Will Be*. 2009. Fotografía. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en: <http://www.erwinolaf.com/#/portfolio/i_wish-i_am-i_will_be_2009/gallery/> [Consulta: 26-09-2016].



Fig.58. Joanneke Meester. *No title*. 2004. 5.5 x 3 cm. Piel humana cosida en forma de pistola. La Piel utilizada fue extraída quirúrgicamente del abdomen de la artista. Actualmente en posesión de la artista y preservada en un tarro con formol. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<https://joannekemeester.wordpress.com/2012/10/02/pistol-made-of-own-skin/>> [Consulta: 27-09-2016].



Fig.59. Matthias Grünewald. *Retablo de Isenheim*. (Detalle). 1512-1516. La imagen muestra un fragmento de la tabla central del retablo en el que está representada la Crucifixión. Temple y óleo sobre tabla. Actualmente se encuentra en el Museo de Unterlinden de la ciudad de Colmar. Francia.



Fig.60. Ana Mendieta. *People Looking at Blood, Moffit*, Iowa. 1973.

Imágenes extraídas de VISO, Olga. *Unseen Mendieta. The unpublished work of Ana Mendieta*. 1ª ed. Munich, Berlín, Londres, Nueva York: Prestel, 2008. p.123.



Fig.61. Libia Posada. *Signos Cardinales*. 2008. Serie copuesta por doce fotografías. 100 X 76,5 cm c/u. Imágenes realizadas a mujeres que se vieron obligadas a desplazarse de manera forzosa en territorio colombiano. Libia previamente descalza y lava los pies de cada una de ellas, y a través del testimonio del recorrido realizado, les traza el dibujo específico en la Piel de sus piernas y pies para posteriormente ser fotografiados. Imágenes extraídas de la página web de la galería madrileña Magda Belloti. Disponible en: <<http://www.magdabellotti.com/artistas/ver/artista/112>> [Consulta: 27-09-2016].



Fig.62. Estíbaliz Sádaba. *A mi manera 2*. 1999. Fotograma.

Imagen extraída de la plataforma web Hamaca. Disponible en: <<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=462>> [Consulta: 27-09-2016].



Fig.63. Jana Sterbak. *Distraction*. 1992. Fotografía. 49x36 cm. Imagen extraída de la página web de la galería Steinek con sede en Viena. Austria. Disponible en: <http://www.galerie.steinekat.at/artists/JANA_STERBAK.php> [Consulta: 27-09-2016].



Fig.64. Daniel Buetti. *Looking for Love. Good Fellows*. 1996-1998. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en: <http://buetti.aeroplastics.net/artworklist.php?cat=goodfellows_lfi> [Consulta: 27-09-2016].



Fig.65. Regina José Galindo. *Limpieza social*. 2006. Performance realizada en el contexto de la exposición *Il potere delle donne* llevada a cabo en el espacio Galleria Civica Arte Contemporanea di Trento, Italia. Tal y como la propia artista expresa a través de su web: *Recibo un baño a presión con una manguera, método utilizado para calmar manifestaciones o bien, para bañar a los recién ingresados a prisión*. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.reginajosegalindo.com/>> [Consulta: 27-09-2016].



Fig.66. Marina Abramović y Ulay. *Talking about similarity*. (Fotogramas) 1976. Performance realizada el 30 de noviembre de 1976 en la ciudad de Amsterdam con una duración de 45 minutos. En ella, Ulay cose su boca con aguja e hilo y permanece sentado, mientras Abramović responde a las preguntas de los espectadores hablando en el lugar de Ulay, poniendo de relieve quién puede o tiene el poder para decir y

el qué. La performance finaliza cuando Abramović responde por ella misma.

Imágenes extraídas de la plataforma web alemana Medien Kunst Netz. Disponible en: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/talking-about-similarity/images/1/>> [Consulta: 27-09-2016].



Fig.67. Daniel García Andújar. *Trastorno de identidad*. 2016. Instalación compuesta por 192 fragmentos corporales distribuidos entre 16 composiciones enmarcadas con 12 fragmentos cada una. En este proyecto, Andújar explora y pone de manifiesto las estrategias de estandarización con las que vivimos en la actualidad, donde los sujetos y sus cuerpos se establecen y construyen bajo un control basado en patrones de normalidad propios de nuestro sistema de producción capitalista.

Imágenes extraídas de la página web de la galería madrileña Casa Sin Fin. Disponible en: <<http://www.casasinfin.com/imagenes-casa-sin-fin/daniel-g-andujar-trastorno-de-identidad/>> [Consulta: 27-09-2016].



Fig.68. Jenny Saville. *Hybrid*. 1997. Óleo sobre lienzo. 274 x 213 cm. Imagen extraída de GRAY, John et al. *Jenny Saville*. 1ª ed. New York: Rizzoli, 2005. p.47.



Fig.69. Zhu Tian. *Babe*. 2013. Caucho, cabello humano y pigmento. 18 x 12 x 8 cm c/u. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.zhutian.co.uk/babe-2013/>> [Consulta: 27-09-2016].



Fig.70. Fotografía del iraní Abas Amini durante su protesta el 27 de Mayo de 2003 en Nottingham, Inglaterra. Reino Unido. Amini permaneció durante once días con los labios, ojos y orejas cosidas para visibilizar y exigir el asilo denegado por el Ministerio del Interior británico. Aunque finalmente consiguió ser aceptado por el Ministerio del Interior, continuó con su protesta en nombre de todos aquellos que como a él, le había sido denegado el asilo.

Imagen extraída de Getty Images. Disponible en: <<http://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/iranian-asylum-seeker-abas-amini-is-seen-with-fotograf%C3%ADa-de-noticias/2031097>> [Consulta: 27-09-2016].



Fig.71. Herlinde Koelbl. Fotografías pertenecientes al libro de Herlinde Koelbl, *Starke Frauen*. Kneesebeck Verlag: Munich, 1996. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.herlindekoelbl.de/books.php?id=11§ion=1&img=10>> [Consulta: 27-09-2016].



Fig.72. Margi Geerlinks. *Mirror*. 2000. Fotografía. Imagen extraída de la página web de la galería Torch, Amsterdam. Países Bajos. Disponible en: <<http://www.torchgallery.com/margi-geerlinks/mirror.html?scroll=237>> [Consulta: 27-09-2016].



Fig.73. Sigalit Landau. *Barbed Hula*. 2000. Fotogramas del vídeo-performance realizado en la costa de Tel Aviv. En la grabación podemos ver cómo Sigalit se expone completamente desnuda mientras hace girar durante dos minutos un aro conformado por alambre de espino. Fotogramas extraídos del vídeo en la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.sigalitlandau.com/barbedhula>> [Consulta: 28-09-2016].



Fig.74. Regina José Galindo. *Perra*. Milán, Italia. 2005. Fotografías de la performance realizada en la galería italiana Prometeo. Durante la misma, Regina escribió con ayuda de un cuchillo la palabra Perra en su muslo derecho como denuncia ante las acciones violentas, marcas realizadas con navaja y torugas sufridas por un gran número de mujeres en Guatemala. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.reginajosegalindo.com/>> [Consulta: 28-09-2016].



Fig.75. Mike Parr. *Close the Concentration Camps*. Australia. 2002. Tras la negativa del primer ministro australiano John Howard para aceptar un barco con cientos de solicitantes de asilo procedentes de Oriente medio y del sur de Asia, ordenando su encarcelamiento en campos de refugiados, Mike se cosió las cejas, nariz, labios y orejas permaneciendo inmóvil con la palabra *Alien* (*Extranjero*) escarificada en su muslo durante seis horas como protesta y disconformidad ante tal situación abusiva. Primera imagen extraída del artículo YOUNG, Michael. "Decapitations and protestations—Cut, burn, stitch and draw", en *ArtasiaPacific*, 62. Marzo-abril, 2009, pp. 72-79. segunda imagen extraída de la revista australiana en línea *The Monthly*. Disponible en <<https://www.themonthly.com.au/mike-parr-close-concentration-camps-2002-performance-art-anne-marsh-4006>> [Consulta: 28-09-2016].



Fig.76. Petr Pavlensky. *Fixation*. 2013. Imagen extraída de la noticia en el periódico en línea *Huffington Post*, edición española. Disponible en: <http://www.huffingtonpost.es/2013/11/10/testiculos-plaza-roja_n_4250688.html?utm_hp_ref=spain#slide=3102698> [Consulta: 28-9-2016].



Fig.77. Petr Pavlensky. *Fixation*. 2013. Imagen extraída de la noticia en el periódico en línea *Huffington Post*, edición española. Disponible en: <http://www.huffingtonpost.es/2013/11/10/testiculos-plaza-roja_n_4250688.html?utm_hp_ref=spain#slide=3102698> [Consulta: 28-9-2016].



Fig.78. Petr Pavlensky. *Carcass*. 2013. Imágenes extraídas de la revista en línea *The Creators Project* (Vice). Disponible en: <<http://thecreatorsproject.vice.com/blog/a-russian-artist-poked-the-bear-and-almost-got-away-with-it>> [Consulta: 28-9-2016].



Fig.79. Pussy Riot. *Punk-Gebet*. 2012. Fotogramas de la acción en el interior de la iglesia ortodoxa del Cristo Salvador en Moscú, Rusia. Imágenes extraídas del vídeo en la plataforma web *YouTube*. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=GCasuaAczKY&feature=youtu.be>> [Consulta: 28-09-2016].



Fig.80. Petr Pavlensky. *Seam*. 2012. Fotografías de la acción en el exterior de la Catedral de Kazán, San Petersburgo, Rusia. Las primeras dos imágenes han sido extraídas de la plataforma web de noticias rusa *RIA Novosti*. Disponible en: <<https://ria.ru/society/20120723/707321040.html>> [Consulta: 28-09-2016]. La tercera imagen ha sido extraída de la revista en línea *The Creators Project* (Vice). Disponible en <<http://thecreatorsproject.vice.com/blog/a-russian-artist-poked-the-bear-and-almost-got-away-with-it>> [Consulta: 28-09-2016].



Fig.81. Gina Pane. *Escalade non-anesthésiée*. 1971. En la primera imagen, fotografías en blanco y negro sobre panel de madera y acero dulce. 323 x 320 x 23 cm. Imágenes extraídas de la web del Centro Pompidou, París. Francia. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-7c1c9ead1ce5e-6f6885828637d99814¶m.idSource=FR_O-ab767d7c949f1e243b63168643aedfbd> [Consulta: 28-9-2016]. Las dos últimas imágenes, son fotografías en blanco y negro sobre panel de madera. Imágenes extraídas de la web del Centro Pompidou, París. Francia. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-7c1c9ead1ce5e-6f6885828637d99814¶m.idSource=FR_O-ab767d7c949f1e243b63168643aedfbd> [Consulta: 28-9-2016].



Fig.82. Gina Pane. *Action Autoportrait(s): mise en condition / contraction / rejet*. 1973. Fotografía a color en paneles de madera. 113 x 113 cm. Imágenes extraídas de la web del Centro Pompidou, París. Francia. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-547b8e4d70b673db2bd44dc84f7710ae¶m.idSource=FR_O-f51f7fc4f8b4864c7f155c6699520> [Consulta: 28-9-2016].



Fig.83. Gina Pane. Estudios preparatorios para la acción *Autoportrait(s)*. 1973. De arriba a abajo: Tinta y lápices de colores sobre papel, 6,5 x 15,2 cm; Tinta y lápices de colores sobre papel, 7 x 11 cm; Tinta sobre papel, 12 x 16,5 cm. Imágenes extraídas de la web del Centro Pompidou, París. Francia. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-266734d5ad7067af6bd3aeb067dee72f¶m.idSource=FR_O-3e39f75dd639f1ba74a3f98a508068cd> [Consulta: 28-9-2016].



Fig.84. Gina Pane. *Le Corps Presenti*. 1975. Conjunto de 3 fotografías a color y dibujos a tinta sobre papel. 22 x 33 cm (aprox.). Imágenes extraídas de la web del Museo de Arte Moderno de Viena. Disponible en: <<https://www.mumok.at/en/le-corps-presenti-0>> [Consulta: 28-9-2016].



Fig.85. Gina Pane. *Action Transfert*. 1973. 12 fotografías a color. 50,5 x 61,5 x 1,5 cm. c/u con marco. Imagen extraída de la página web de Les Abattoirs, FRAC Midi-Pyrénées en Toulouse, Francia. Disponible en: <<http://navigart.fr/lesabattoirs/#/artwork/270000000000469?layout=grid&page=0&filters=query:Gina>> [Consulta: 28-9-2016].



Fig.86. Gina Pane. *Psyché*. 1974. Conjunto de 3 fotografías a color, 25 x 30 cm cada una (aprox.). Imágenes extraídas de la web de la galería londinense Richard Saltoun Gallery. Disponible en: <<http://www.richardsaltoun.com/artists/70-gina-pane/works/>> [Consulta: 28-9-2016].



Fig.87. Martha Amoroch. *Marca en la piel*. 2002. Dibujo con aguja sobre la Piel de la artista. Documentación fotográfica de la acción. Imágenes extraídas del catálogo *In-Out house*. *Circuits de gènere i violència en l'era tecnològica*. (Exposició) València: Universitat Politècnica de València, 2012. pp.72-73.



Fig.88. Catherine Opie. *Self-Portrait/Cutting*. 1993. Fotografía a color. 101,6 x 74,8 cm. Imagen de la colección del Museo Guggenheim de Nueva York, extraída de la web de la Fundación Guggenheim. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/artwork/30354> [Consulta: 28-9-2016].



Fig.89. Catherine Opie. *Self-Portrait/Pervert*. 1994. Fotografía a color. 101,6 x 75,9 cm. Imagen de la colección del Museo Guggenheim de Nueva York, extraída de la web de la Fundación Guggenheim. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/artwork/12201> [Consulta: 28-9-2016].



Fig.90. Catherine Opie. *Self-Portrait/Nursing*. 2004. Fotografía a color. 101,6 x 78,7 cm. Imagen de la colección del Museo Guggenheim de Nueva York, extraída de la web de la Fundación Guggenheim. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/artwork/14666> [Consulta: 28-9-2016].



Fig.91. Marina Abramović. *Thomas Lips*. 1975. Imágenes de la performance realizada en la galería Krinzinger de Innsbruck, Alemania. Imágenes extraídas de STILES, Kristine. *Marina Abramović*. Londres: Phaidon, 2008, pp.54-55.



Fig.92. Marina Abramović. *Rhythm 5*. 1974. 57,2 x 81,9 cm. Imagen de la performance realizada en el Centro Cultural de Estudiantes de Belgrado, Serbia. Imagen extraída de STILES, Kristine. *Marina Abramović*. Londres: Phaidon, 2008, p.53.



Fig.93. Marina Abramović. *Thomas Lips, (Seven Easy Pieces)*. 2005. Fotogramas de la performance extraídos de la plataforma web YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dRVJo8AQs5E&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DdRVJo8AQs5E&has_verified=1> [Consulta: 29-9-2016].



Fig.94. Günter Brus. *Selbstbemalung*. 1964. Fotografía realizada por Ludwig Hoffenreich. Imagen extraída del catálogo *Günter Brus. Quietud nerviosa en el horizonte*. Comisaria: Monika Faber. Textos de John C. Welchman, Manuel Asensi, Johanna Schwanberg, Barcelona: Museu d'Art Contemporani, Actar, D.L., 2005, p.49.



Fig.95. Günter Brus. *Selbstverstümmelung Teil 1*. 1965. Fotografía realizada por Siegfried Klein. Imagen extraída del catálogo *Accionismo Viés: Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*. Comisaria: Pilar Parcerisas. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, D.L. 2008, p.157.



Fig.96. Günter Brus. *Selbstbemalung*. 1965. Fotografía realizada por Ludwig Hoffenreich. Imagen extraída del catálogo *Günter Brus. Quietud nerviosa en el horizonte*. Comisaria: Monika Faber. Textos de John C. Welchman, Manuel Asensi, Johanna Schwanberg, Barcelona: Museu d'Art Contemporani, Actar, D.L., 2005, p.138.



Fig.97. Günter Brus. *Wiener Spaziergang*. 1965. Fotografía realizada por Ludwig Hoffenreich. Imagen extraída del catálogo *Günter Brus. Quietud nerviosa en el horizonte*. Comisaria: Monika Faber. Textos de John C. Welchman, Manuel Asensi, Johanna Schwanberg, Barcelona: Museu d'Art Contemporani, Actar, D.L., 2005, p.139.



Fig.98. Günter Brus. *ZerreiSSprobe*. 1970. Fotografías realizadas por Klaus Eschen. Imágenes extraídas del catálogo *Günter Brus. Quietud nerviosa en el horizonte*. Comisaria: Monika Faber. Textos de John C. Welchman, Manuel Asensi, Johanna Schwanberg, Barcelona: Museu d'Art Contemporani, Actar, D.L., 2005, pp.183-186.



Fig.99. Mike Parr y Peter Kennedy. *Trans-Art 1: Idea Demonstrations*, (Secuencia 22 - Fotografía). 1972. Imagen extraída de la plataforma web Scanlines, (proyecto australiano conformado por la Universidad de Nueva Gales, DLux Media Arts, el Museo de Arte Contemporáneo de Australia y la Red Australiana de Arte y Tecnología). Disponible en: <http://scanlines.net/object/idea-demonstrations> [Consulta: 30-9-2016].



Fig.100. Vito Acconci. *Trademarks*. 1970. Litografía sobre papel. 51 x 51 (aprox). Imagen extraída de la web del Museo Walker Art Center, Minneapolis. Disponible en: <http://www.walkerart.org/collections/artworks/trademarks> [Consulta: 30-9-2016]. Última imagen correspondiente a la publicación en la revista *Avalanche 6*, en otoño de 1972. Imagen extraída de O'DELL, Kathy. *Contract with the skin: masochism performance art, and 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. p.86.

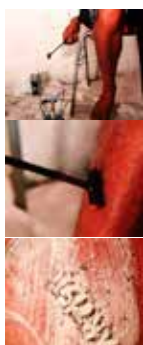


Fig.101. Mike Parr. *Displacement Activities. Part I*. 1973. Fotografías a color de la acción. Imágenes extraídas del artículo YOUNG, Michael. "Decapitations and protestations — Cut, burn, stitch and draw", en *ArtAsiaPacific*, 62. Marzo-abril, 2009, pp. 72-79.



Fig.102. Mike Parr. *Integration 3. A spiral Leg*. 61 x 51 cm c/u. Cuatro fotografías en blanco y negro en distintos momentos de la acción realizadas por George Goldberg. Imágenes extraídas de la página web de la galería australiana NSW, ubicada en Sidney. Disponible en: <<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/99.2001.a-d/?tab=details>> [Consulta: 30-9-2016].



Fig.103. David Nebreda. Primeros autorretratos fotográficos en blanco y negro realizados entre 1983 y 1989. Imágenes extraídas de CURNIER, Jean-Paul y SURYA, Michel (eds.), *David Nebreda. Autoportraits*. 1ª ed. París: Léo Scheer, 2000. pp.18-39.



Fig.104. David Nebreda. *Sagrada conversación*. Fotografía perteneciente a los autorretratos fotográficos realizados entre Mayo-Octubre de 1989 y Junio-Octubre de 1990. Imágenes extraídas de CURNIER, Jean-Paul y SURYA, Michel (eds.), *David Nebreda. Autoportraits*. 1ª ed. París: Léo Scheer, 2000. p.90.



Fig.105. David Nebreda. *29-7-89. Después de ocho sesiones de cortes en el pecho y los hombros alcanza cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo*. Fotografía perteneciente a los autorretratos fotográficos realizados entre Mayo-Octubre de 1989 y Junio-Octubre de 1990. Imágenes extraídas de CURNIER, Jean-Paul y SURYA, Michel (eds.), *David Nebreda. Autoportraits*. 1ª ed. París: Léo Scheer, 2000. p.57.



Fig.106. David Nebreda. *El espejo, el excremento y las quemaduras en los costados*. Fotografía perteneciente a los autorretratos fotográficos realizados entre Mayo-Octubre de 1989 y Junio-Octubre de 1990. Imagen extraída de CURNIER, Jean-Paul y SURYA, Michel (eds.), *David Nebreda. Autoportraits*. 1ª ed. París: Léo Scheer, 2000. p.72.



Fig.107. David Nebreda. *El que espera*. Fotografía perteneciente a los autorretratos fotográficos realizados entre Agosto y Octubre de 1997. Imagen extraída de CURNIER, Jean-Paul y SURYA, Michel (eds.), *David Nebreda. Autoportraits*. 1ª ed. París: Léo Scheer, 2000. p.118.



Fig.108. David Nebreda. Sin título. Fotografía perteneciente a los autorretratos fotográficos realizados entre Agosto y Octubre de 1997. Imagen extraída de CURNIER, Jean-Paul y SURYA, Michel (eds.), *David Nebreda. Autoportraits*. 1ª ed. París: Léo Scheer, 2000. p.119.



Fig.109. David Nebreda. Sin título. Fotografía perteneciente a los autorretratos fotográficos realizados entre Enero y Julio de 1999. Imagen extraída de CURNIER, Jean-Paul y SURYA, Michel (eds.), *David Nebreda. Autoportraits*. 1ª ed. París: Léo Scheer, 2000. p.133.



Fig.110. David Nebreda. *El ángel de la Anunciación. Señala los límites de la creación original, de la educación propia y de la fotografía*. Fotografía perteneciente a los autorretratos fotográficos realizados entre Enero y Julio de 1999. Imagen extraída de CURNIER, Jean-Paul y SURYA, Michel (eds.), *David Nebreda. Autoportraits*. 1ª ed. París: Léo Scheer, 2000. p.127.



Fig.111. David Nebreda. *Aceptamos nuestra sangre como una unción. Tratamos de aceptar nuestro nuevo nombre para evitar el vértigo, ya que reconocemos que es un privilegio tener un nombre*. Fotografía perteneciente a los autorretratos fotográficos realizados entre Enero y Julio de 1999. Imagen extraída de CURNIER, Jean-Paul y SURYA, Michel (eds.), *David Nebreda. Autoportraits*. 1ª ed. París: Léo Scheer, 2000. p.141.



Fig.112. Imagen publicitaria de la película documental *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, dirigida por Kirby Dick. 1997.



Fig.113. Bob Flanagan. *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, dirigida por Kirby Dick. 1997. (Fotogramas).



Fig.114. Bob Flanagan. *Auto-Erotic SM*. 1989. Los Angeles, Estados Unidos. Imagen extraída de WARR, Tracey y JONES, Amelia. *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon, 2006, p.109.



Fig.115. Bob Flanagan y Sheree Rose. *Visiting Hours*. 1992. Museo de Arte de Santa Mónica, California. Estados Unidos. Imagen extraída de WARR, Tracey y JONES, Amelia. *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon, 2006, p.109.



Fig.116. Martin O'Brien. *Do With Me As You Will. (Make Martin Suffer for Art)*. 2013. Fotografías de la performance. Disponible en: <http://www.martinobrienperformance.com/performance.html> [Consulta: 4-10-2016].

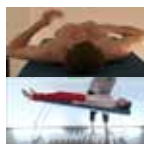


Fig.117. Martin O'Brien. *Mucus Factory*. 2011. Centro de arte LADA (Live Art Development Agency), Londres, Reino Unido. Fotogramas de la performance extraídos de la plataforma web Vimeo. Disponible en: <https://vimeo.com/76056220> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.118. Martin O'Brien. *Breathe for Me*. 2013. Centro de arte Arnolfini, Bristol, Reino Unido. Fotografías de la performance. Disponible en: <http://www.arnolfini.org.uk/whatson/martin-o2019brien-breathe-for-me> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.119. Ron Athey. *Martyrs&Saints 'Nurse's Penance'*. 1992. Fotografía realizada por Michael Matson. Imagen extraída de JOHNSON, Dominic (ed.). *Pleading in the blood. The art and performances of Ron Athey*. 1ª ed. United kingdom: Intellect Ltd / Live Art Development Agency, 2015. p.111.



Fig.120. Ron Athey. *Martyrs&Saints*. 1993. Ron Athey como San Sebastián. Fotografía realizada por Dona Ann McAdams. Imagen extraída de JOHNSON, Dominic (ed.). *Pleading in the blood. The art and performances of Ron Athey*. 1ª ed. United kingdom: Intellect Ltd / Live Art Development Agency, 2015. p.39.



Fig.121. Catherine Opie. *St sebastian hung*.1999. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <https://www.ronathey.com> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.122. Ron Athey. *St. Sebastian*. 1999. París. Fotograma de la performance, realizada como pieza única, al margen de *Martyrs and Saints*. Imagen extraída de la plataforma web YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=N-QzI9oVocT4> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.123. Ron Athey. *Sebastian@50*. 2011. Centro de Arte Highways Performance Space de Santa Mónica, Estados Unidos. Fotogramas de la performance. Ron Athey y Russell Mac Ewan. Imágenes extraídas de la plataforma web Vimeo. Disponible en: <https://vimeo.com/45203633> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.124. Ron Athey. *Sebastian@50*. 2012. Fotografía de la performance realizada en el espacio Abode of Chaos de Lyon, Francia. Fotografía realizada por Kurt Ehrmann. Imagen extraída de JOHNSON, Dominic (ed.). *Pleading in the blood. The art and performances of Ron Athey*. 1ª ed. United kingdom: Intellect Ltd / Live Art Development Agency, 2015. p.13.



Fig.125. Ron Athey. *4 Scenes In A Harsh Life. Human printing Press*.1994. Momento de la performance realizada en The Faultline de Los Ángeles en que Ron Athey corta la espalda de Divinity Fudge (Darryl Carlton). Fotografía realizada por Chelsea Lovino. Imagen extraída de JOHNSON, Dominic (ed.). *Pleading in the blood. The art and performances of Ron Athey*. 1ª ed. United kingdom: Intellect Ltd / Live Art Development Agency, 2015. p.67.



Fig.126. Ron Athey. *4 Scenes In A Harsh Life. Human printing Press*.1994. Momento de la performance en que Ron Athey corta la espalda de Divinity Fudge (Darryl Carlton), en el espacio Performance Space 122 de la ciudad de Nueva York. Estados Unidos. Fotografía realizada por Dona Ann McAdams. Imagen extraída de JOHNSON, Dominic (ed.). *Pleading in the blood. The art and performances of Ron Athey*. 1ª ed. United kingdom: Intellect Ltd / Live Art Development Agency, 2015. p.97.



Fig.127. Catherine Opie. *Ron Athey/Human Printing Press w/ Darryl Carlton (from 4 Scenes)*. 2000. Polaroid. 279,4 x 104,1 cm. Fotografía a color en la que se revive el momento de la escena *Human Printing Press (4 Scenes In A Harsh Life)* junto con Divinity Fudge (Darryl Carlton). Imagen extraída de JOHNSON, Dominic (ed.). *Pleading in the blood. The art and performances of Ron Athey*. 1ª ed. United kingdom: Intellect Ltd / Live Art Development Agency, 2015. p.147.



Fig.128. Ron Athey. *Incorruptible Flesh (II Luminous)*. 2006. Performance realizada en el contexto del festival National Review of Live Art en la ciudad de Glasgow. Reino Unido. Fotografía realizada por Manuel Vason antes de que el público entrara en el espacio. Imagen extraída de JOHNSON, Dominic (ed.). *Pleading in the blood. The art and performances of Ron Athey*. 1ª ed. United Kingdom: Intellect Ltd /Live Art Development Agency, 2015. pp. 214-215.



Fig.129. Ron Athey. *4 Scenes In A Harsh Life. Suicide Bed*. 1994. Performance realizada en Performance Space 122 de la ciudad de Nueva York. Estados Unidos. Fotografía realizada por Dona Ann McAdams. Imagen extraída de JOHNSON, Dominic (ed.). *Pleading in the blood. The art and performances of Ron Athey*. 1ª ed. United Kingdom: Intellect Ltd /Live Art Development Agency, 2015. p. 31.



Fig.130. Ron Athey. *Solar Anus*. 1998. Hayward Gallery, Londres, Reino Unido. Fotografías de la performance grabada por Cyril Kuhn extraídas de la plataforma web YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=vKHxWl0JD38&spfreload=5>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.131. Desiree Dolron. *Exaltation*. (1991-1999). Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.desireedolron.com/-/series/4/14>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.132. Fotogramas del documental *Dances Sacred and Profane*, realizada por Mark y Dan Jury. 1985. Imágenes extraídas de la plataforma web YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rIhbG7MgH_0> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.133. Fakir Musafar. Imágenes de la primera suspensión O-Kee-Pa. 1963. Imágenes extraídas de la plataforma web sobre modificaciones corporales BME. Disponible en: <<https://news.bme.com/wp-content/uploads/2008/09/pubring/fakir/20040115.html>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.134. Páginas del libro de George Catlin, *O-Kee-Pa: A Religious Ceremony; And other Customs of the Mandan*, publicado en 1867. Imágenes que ilustran la realización de suspensiones O-Kee-Pa. Digitalizado y Disponible en: <<https://archive.org/stream/okeepareligiousc00catl#page/n7/mode/2up>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.135. Fotografía a color de la performance realizada en London Torture Garden, Londres, Reino Unido. Fakir Musafar y Cleo Dubois. 2007. Vídeo en línea. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=15r36xZ2ceQ>> Imagen extraída de la página web de Fakir Musafar. Disponible en: <<http://www.fakir.org/aboutfakir/>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.136. Fotografías a color durante una suspensión realizadas por el fotógrafo Mike Kozmin. Imágenes extraídas del periódico estadounidense en línea SF Weekly. Disponible en: <<http://archives.sfwakey.com/sanfrancisco/san-francisco-fakir-musafar-modern-primitives-body-piercing/Content?oid=3396274&storyPage=1>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.137. Fakir Musafar. *Diecinueve pulgadas*. 1959. Imagen extraída de la página web de la revista Body Play. Disponible en: <<http://www.bodyplay.com/fakirart/>> [Consulta: 4-10-2016].

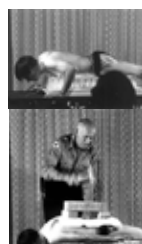


Fig.138. Fakir Musafar. En la imagen superior, Musafar tendido sobre una cama de clavos. En la inferior mientras le golpean con un mazo para romper los bloques de piedra sobre su espalda. Reno. 1977. Imagen extraída de la plataforma web sobre modificaciones corporales BME. Disponible en: <<https://news.bme.com/wp-content/uploads/2008/09/pubring/fakir/20030704.html>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.139. Fakir Musafar. *Encadenado*. 1978. Imagen extraída de la página web de la revista Body Play. Disponible en: <<http://www.bodyplay.com/fakirart/>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.140. Fakir Musafar durante la grabación del documental *Dances Sacred and Profane*, realizada por Mark y Dan Jury. 1985. Imagen extraída de la página web de Fakir Musafar. Disponible en: <<http://fakir.org/store/index.html>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.141. Stelarc. *Event For Stretched Skin nº4*. Art Academy, Múnich, Alemania. 1977. 175 x 120 cm. c/u. Fotografías realizadas por Harold Rumpf. Imágenes extraídas de la página web de la galería Scott Livesey, Melbourne, Australia. Disponible en: <<http://www.scottliveseygalleries.com/artists.php?ar=1565&wo=5083>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.142. Stelarc. *Sitting/Swaying: Event For Rock Suspension*. Galería Tamura, Tokyo, Japón. 1980. 120 x 175 cm. Fotografía realizada por Kenji Nozawa. Imagen extraída de la página web de la galería Scott Livesey, Melbourne, Australia. Disponible en: <<http://www.scottliveseygalleries.com/artists.php?ar=1565&wo=5083>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.143. Stelarc. *Street Suspension: East 11th Street*. Nueva York, Estados Unidos. 1984. 120 x 175 cm. Fotografía realizada por Nina Kuo. Imagen extraída de la página web de la galería Scott Livesey, Melbourne. Australia.

Disponible en: <<http://www.scottliveseygalleries.com/artists.php?ar=1565&wo=5083>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.144. Stelarc. *City Suspension*. Teatro Real de Copenhague, Dinamarca. 1984. 175 x 120 cm. Fotografía realizada por Morten Schandorf. Imagen extraída de la página web de la galería Scott Livesey, Melbourne. Australia. Disponible en: <<http://www.scottliveseygalleries.com/artists.php?ar=1565&wo=5083>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.145. Stelarc. *Ear on Arm Suspension*. Galería Scott Livesey, Melbourne. Australia. 2012. Fotografías del evento realizadas por Claudio Oyarce. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://stelarc.org/?catID=20325>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.146. Fotografías de suspensiones en diferentes posturas y puntos de perforación. Imágenes extraídas de la comunidad rusa sobre modificación corporal en la plataforma web VK / Modified. Disponible en: <<https://vk.com/modifiedgroup>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.147. The Sinner Team. Fotografías realizadas durante las suspensiones del colectivo en 2012. Imágenes extraídas de la plataforma web sobre modificaciones corporales BME. Disponible en: <<https://www.bme.com/media/all/ritual/group>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.148. The Sinner Team. Fotogramas extraídos del vídeo que documenta una caída libre de 170 m. realizada desde lo alto de un acantilado en Ucrania, 2013. Disponible en la página personal de Stanislav Aksenov en la plataforma web Vimeo. Disponible en: <<https://vimeo.com/80532892>> [Consulta: 4-10-2016].

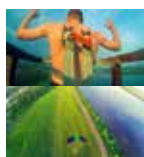


Fig.149. The Sinner Team. Fotogramas del vídeo *Suspension BASE development*, realizado en Moscú. 2014. Imágenes extraídas del vídeo en la página personal de Stanislav Aksenov en la plataforma web Vimeo. Disponible en: <<https://vimeo.com/105888058>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.150. Fotografías de Lukas Zpira. Imágenes extraídas del periódico costarricense en línea Tico Times. Disponible en: <<http://www.ticotimes.net/2012/10/01/tattoo-convention-draws-international-talent>> [Consulta: 4-10-2016].

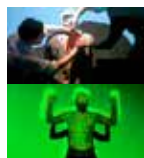


Fig.151. Lukas Zpira. *Danse neurale*. Borderline Biennale. Museo de Arte Contemporáneo Demeure du Chaos, Lyon, Francia. 2011. Fotogramas del vídeo de la performance. Imágenes extraídas del vídeo en la plataforma web Vimeo. Disponible en: <<https://vimeo.com/29874818>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.152. Cinco piezas metálicas con clavos, que fueron usadas durante el holocausto para marcar a los prisioneros y, tatuaje de un prisionero en Auschwitz. El sistema de tatuaje comenzó en Auschwitz en el otoño de 1941, con el fin de identificar a los presos. Anteriormente al uso del tatuaje en el brazo izquierdo, se les cosía el número de identificación en el uniforme. Las piezas fueron donadas de forma anónima y actualmente se encuentran en el Museo Auschwitz-Birkenau, situado en el espacio de los campos de concentración de Auschwitz, a unos 43 kilómetros al oeste de Cracovia. Imagen extraída del Museo Auschwitz-Birkenau. Disponible en: <<http://auschwitz.org/muzeum/aktualnosci/stemple-do-tatuowania-wiezniow-od-nalezionie,1584.html>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.153. Fotograma del vídeo documental *Grandma's Tattoos* (Los tatuajes de la abuela) dirigido por la cineasta libanesa Suzanne Khardalian. 2011. El documental está basado en la historia de la abuela de Khardalian, -la mujer que aparece en la imagen-, la cual fue secuestrada y esclavizada en Turquía durante el genocidio armenio al término de la Primera Guerra Mundial. Como la abuela de Khardalian, muchas mujeres fueron violadas, secuestradas, tratadas como esclavas y tatuadas en rostro y manos, como señal de pertenencia al secuestrador.

Catalogado como el primer genocidio moderno, se calcula que se llegaron a exterminar a más de un millón y medio de civiles armenios desde 1915 a 1923. Muchos de ellos fueron asesinados en el acto, otros murieron por inanición o por causa de epidemias en campos de concentración.



Fig.154. Hierro utilizado para marcar por quemadura en la Piel a esclavos africanos durante el siglo XVII. Imagen extraída de la página web del proyecto Slavery and Remembrance (Esclavitud y Memoria): una iniciativa entre el proyecto de la UNESCO, Slave Route (Ruta del Exclavo) y la fundación The Colonial Williamsburg. Desde el año 2014 la plataforma ofrece a través de internet y de manera libre, numerosa información relacionada con la historia de la esclavitud en todo el mundo. Disponible en: <<http://slaveryandremembrance.org/collections/object/index.cfm?id=OB0054>> [Consulta: 4-10-2016].

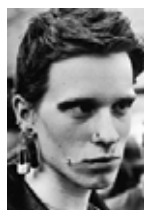


Fig.155. Jóvenes con imperdibles que perforan su boca, nariz y orejas en un concierto de la banda punk The Clash en Estocolmo, Suecia. 17 de Junio de 1977.

Primera imagen extraída de Getty Images. Disponible en: <<http://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/young-man-with-safety-pin-piercings-in-his-fotograf%C3%ADa-de-noticias/75391185#young-man-with-safety-pin-piercings-in-his-mouth-nose-and-ears-at-a-picture-id75391185>> [Consulta: 4-10-2016].

Segunda imagen extraída de Getty Images. Disponible en: <<http://www.gettyimages.es/evento/punk-90301202#punk-rock-fan-attending-a-concert-by-the-british-band-the-clash-in-picture-id2669269>> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.156. Fotografías antropométricas realizadas entre 1920 y 1940 por Alexandre Lacasagne a detenidos por la policía de la ciudad francesa de Lyon. Imagen extraída del catálogo *Tatoueurs, Tatoués*. (Exposición). Musée du quai Branly - Jacques Chirac. 6 de Mayo 2014 – 18 de Octubre 2015. París; Actes Sud, 2014, p.44.



Fig.157. Schwarz-Weiß. *Flottenbesuch in Hamburg*. 1966. Fotografía realizada durante la visita de marineros a una tienda de tatuajes en Hamburgo, Alemania. Imagen extraída de la página web de la exposición *Tatoueurs, Tatoués*, realizada en el Musée du quai Branly - Jacques Chirac de París, Francia. Disponible en: <http://www.quaibrantly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Image/action/show/notice/106961-mqb-before-tatoueurs-tatoues-20-fevrier-2015/> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.158. Escarificación, dilatación e implante subdérmico. Imágenes extraídas de la plataforma web sobre modificaciones corporales BME. Disponible en: <https://www.bme.com/> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.159. Mujer perteneciente a la comunidad Surma de Etiopía. Imagen extraída de Getty Images. Disponible en: <http://www.gettyimages.es/license/136204411> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.160. Joven Masái con dilatadores de madera en la orejas. Kenia. Imagen extraída de Getty Images. Disponible en: <http://www.gettyimages.es/license/530243422> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.161. *Mujer jirafa* perteneciente a la comunidad Karen de Tailandia. Imagen extraída de Getty Images. Disponible en: <http://www.gettyimages.es/license/610039612> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.162. *Hombres cocodrilo* de Papúa Nueva Guinea. Imagen extraída de Getty Images. Disponible en: <http://www.gettyimages.es/license/528327612> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.163. Mujer Apatani. India. Imagen extraída de Getty Images. Disponible en: <http://www.gettyimages.es/license/502637842> [Consulta: 4-10-2016].



Fig.164. Fotograma del vídeo *Tabu Latinoamérica. Cuerpos modificados. Parte 2*. Imagen extraída de la plataforma web YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ne5TTj99J8k> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.165. Caím Tubal durante la Convención Internacional de Tatuaje en Medellín, Colombia. Imagen extraída de Getty Images. Disponible en: <http://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/columbian-artist-cain-tubal-performs-during-the-fotograf%C3%ADa-de-noticias/156541505#colombian-artist-cain-tubal-performs-during-the-third-international-picture-id156541505> [Consulta: 5-10-2016].

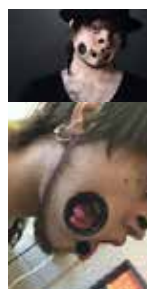


Fig.166. Fotografías del alemán Joel Migglar. Imágenes extraídas de la noticia en el periódico en línea Huffington Post, edición estadounidense. Disponible en: http://www.huffingtonpost.com/2014/06/28/extreme-piercing-photos_n_5538631.html [Consulta: 5-10-2016].



Fig.167. Imagen de la australiana Kylie Garth. Imágenes extraídas de la noticia en la revista inglesa en línea BBC News Magazine. Disponible en: <http://www.bbc.com/news/magazine-30750361> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.168. Orlan. *Reliquaires, "Ma chair, le texte et les langages"*. 1992. Metal soldado, cristal blindado y 10 gramos de carne de Orlan preservada en resina. 90 x 100 x 12 cm. Imagen extraída de la web de la artista. Disponible en: <http://www.orlan.eu/works/mixed-media/> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.169. Orlan. *Saint Suaire nº 9*. 1993. Fotografía transferida a una gasa impregnada de sangre, caja de plexiglás. 30 x 40 cm. Imagen extraída de la web de la artista. Disponible en: <http://www.orlan.eu/works/mixed-media/> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.170. Orlan. *Pièce À Conviction*. 1993. Fotografía del traje utilizado en la séptima cirugía. Diseñado por Lan Vu y su equipo. Imagen extraída de la web de la artista. Disponible en: <http://www.orlan.eu/works/mixed-media/> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.171. Orlan. *Quatrième Opération Chirurgicale-Performance dite Opération Réussie*. París. 1991. Fotografía durante la cuarta operación quirúrgica-performance. Imagen extraída de la web de la artista. Disponible en: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/nggallery/page/1> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.172. Orlan. *Opération Opéra*. París. 1991. Fotografía durante la quinta operación quirúrgica-performance. Imagen extraída de la web de la artista. Disponible en: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/nggallery/page/1> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.173. Orlan. *Opération chirurgicale-performance dite Omniprésence*. Nueva York. 1993. Fotografía durante la séptima operación quirúrgica-performance. Imagen extraída de la web de la artista. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/performance-2/nggallery/page/1>> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.174. Orlan. *Omniprésence*. Instalación. Galería Sandra Gering, Nueva York. 1994. Imagen extraída de GUARDIOLA, Juan y GUI-NOT, Olga. *Orlan. 1964-2001*. Vitoria-Gasteiz / Salamanca: Artium / Universidad de Salamanca, 2002. (Exposición realizada en Vitoria-Gasteiz, Artium, del 27 de junio de 2002 al 1 de septiembre de 2002). p.90.



Fig.175. Lukas Zpira. *MATSI. Multi Application Titanium Skin Interface*. 2011. Imágenes extraídas de la web del artista sobre hacktivismo. Disponible en: <<http://www.hackingthefuture.org/main.htm>> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.176. Fotografías de Kevin Warwick. En la primera imagen, con el chip de silicio que le fue implantado subdermicamente en su antebrazo en 1998. En la segunda imagen, Warwick y la mano robótica que podía ser controlada por él con ayuda del implante y la transmisión de datos por ondas de radio. Imágenes extraídas de la página web de Warwick. Disponible en: <<http://www.kevinwarwick.com/>> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.177. Chip xNT y su comparación en tamaño con una moneda de 25 centavos y los elementos que componen el kit comercializable con todo lo necesario para implantar el chip. Imágenes extraídas de la web de la empresa Dangerous Things. Disponible en: <<https://dangerousthings.com/shop/xnt-ntag216-2x12mm-glass-tag/>> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.178. Dispositivo *Circadia 1.0* y Tim Cannon mientras observa los datos biométricos transmitidos en tiempo real a una tablet. 2013. Imágenes extraídas de la plataforma web Motherboard (Vice). Disponible en: <<http://motherboard.vice.com/blog/the-diy-cyborg>> [Consulta: 5-10-2016].

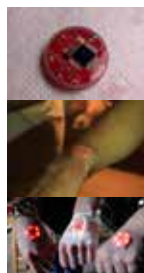


Fig.179. Chip *Northstar*. 2015. Imagen extraída de la plataforma web Motherboard (Vice). Disponible en: <<http://motherboard.vice.com/read/biohackers-are-implanting-led-lights-under-their-skin>> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.180. Vladimir Zaitsev. Fotogramas del vídeo en el que muestra el procedimiento de extracción e implante del chip RFID/NFC de su tarjeta de transporte en la mano izquierda. 2015. Fotogramas extraídos de la plataforma web YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=AiNZG7bM9V0>> [Consulta: 5-10-2016].

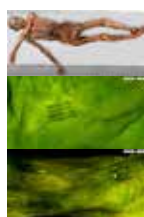


Fig.181. Detalles de diferentes partes de la Piel de Otzi escaneadas; las dos primeras con luz blanca, las cuatro siguientes con luz ultravioleta. Imágenes extraídas de la web específica de los escaneados de Otzi por parte del EURAC (Institute of Mummies and the Iceman). Disponible en: <<http://www.icemanphotoscan.eu/>> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.182. Jake Berzosa. *Kalinga. Fang-od Og-gay. (b.1920). Buscalan, Tingalayan*. Fotografía de mujer tatuada de la etnia Kalinga, Filipinas. 2011. Imagen extraída de la web del artista. <<http://www.jakeverzosa.com/the-last-tattooed-women-of-kalinga#/id/i9583931>> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.183. Vista delantera y posterior de un tatuaje tradicional japonés. Imagen extraída del catálogo *Tatoueurs, Tatoués*. (Exposición). Musée du quai Branly - Jacques Chirac. 6 de Mayo 2014 – 18 de Octubre 2015. París; Actes Sud, 2014.



Fig.184. Isabel Muñoz. *Maras*. Fotografía de marero salvadoreño. 2006. Imagen extraída de la web de la artista. <<http://www.isabelmunoz.es/>> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.185. Tatuajes realizados por profesionales que acudieron a la feria mundial del tatuaje en el espacio Grande Halle de la Villette de París. Evento realizado los días 6, 7 y 8 de Marzo de 2015. Imágenes extraídas de la web del evento. Disponible en: <<http://www.mondialdutatuage.com/>> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.186. Fotogramas del vídeo publicitario de la empresa Dermablend y Rick Genest (Zombie Boy). 2011. Imágenes extraídas del vídeo en la plataforma web YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=9mIBKifOOQQ>> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.187. Horace Ridler. El Gran Omi u Hombre Zebra.1946. Imagen extraída de Getty Images. Disponible en: <<http://www.gettyimages.es/detail/fotografia/C3%ADa-de-noticias/english-freak-and-sideshow-performer-horace-ridler-1946-extensively-picture-id107417606>> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.188. Captain Costentenus. Imagen extraída de la colección digital de la Universidad de Siracusa, Nueva York. Estados Unidos. Disponible en: <http://scrconline.syr.edu/xtf/view?docId=metsmods/becke_eisenmann.64820.metsmods.xml;query=;brand=src&searchURL=%3Fbrand%3Dsrc%26repository%3Dsrc%26f1-collection%3DRonald%2520G.%2520Becker%2520Collection%2520of%2520Charles%2520Eisenmann%2520Photographs%26> [Consulta: 5-10-2016].



Fig.189. En la primera imagen, Anna "Artoria" Gibbons. Serie homenaje a los iconos del tatuaje.1900. 200 cm x 150. Pintura acrílica sobre tela. La segunda imagen es una fotografía en blanco y negro de Anna "Artoria" Gibbons realizada en Nebraska, Estados Unidos. 1976. Imágenes extraídas de ANNE et al. *Tatoueurs, Tatoués*. 1ª ed. France: Actes Sud, 2014. (Exposición realizada en París (Francia). Musée du quai Branly – Jacques Chirac, del 6 de mayo de 2014 al 18 de octubre de 2015).pp.60 y 61.



Fig.190. Entrada de un espectáculo de monstruos (freak show) en Coney Island, Nueva York. Estados Unidos. 1950. Imagen extraída de la plataforma web Show History. Disponible en <<http://showhistory.com/free/coney-island-alzoria-and-alligator-boy>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.191. Charlotte Linda Vogel, conocida como Susi, la chica con Piel de elefante. Imagen extraída de la colección digital de la Universidad de Siracusa, Nueva York. Estados Unidos. Disponible en <http://scrconline.syr.edu/xtf/view?docId=metsmods/becke_eisenmann.65066.metsmods.xml;query=susi;brand=src&searchURL=%3Fbrand%3Dsrc%26repository%3Dsrc%26keyword%3Dsusi%26text-exclude%3Dmarcel%26text-exclude%3Dplastics%26> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.192. Fedor Jeftichew, también conocido como Jo Jo o el hombre con cara de perro. Imagen extraída de la colección digital de la Universidad de Siracusa, Nueva York. Estados Unidos. Disponible en <http://scrconline.syr.edu/xtf/view?docId=metsmods/becke_eisenmann.64691.metsmods.xml;query=;brand=src&searchURL=%3Fbrand%3Dsrc%26repository%3Dsrc%26f1-collection%3DRonald%2520G.%2520Becker%2520Collection%2520of%2520Charles%2520Eisenmann%2520Photographs%26> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.193. Cartel. 1884. Atletas y luchadores. Disponible en <http://www.circusmuseum.nl/eng/index.php?option=com_memorix&Itemid=26&task=topview&CollectionID=28&RecordID=8179&PhotoID=TEY0010002396> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.194. Ella Harper, la chica camello. Imagen extraída de la colección digital de la Universidad de Siracusa, Nueva York. Estados Unidos. Disponible en <http://scrconline.syr.edu/xtf/view?docId=metsmods/becke_eisenmann.65347.metsmods.xml;query=ella%20harper;brand=src&searchURL=%3Fbrand%3Dsrc%26repository%3Dsrc%26keyword%3Della%2520harper%26text-exclude%3Dmarcel%26text-exclude%3Dplastics%26> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.195. Cartel. 1914. En él se puede leer: *El favorito de las mujeres y los niños. Lionel, el hombre león. Mitad hombre, mitad león. Nacido en Rusia. ¡Único! ¡Vivo! ¡Genuino!* Imagen extraída de la plataforma web Circus Museum. Disponible en: <<http://www.circusmuseum.nl/eng/index.php?option=commemorix&Itemid=26&task=topview&CollectionID=28&RecordID=5295&PhotoID=TEY0010000656>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.196. Federico Sposato. *Pay x Piel*. 2014. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.payxpiel.com>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.197. Fotografía de Karolyne Smith con el tatuaje publicitario goldenpalace.com. 2005. Imagen extraída de la publicación inglesa en línea The Register. Disponible en: <http://www.the-register.co.uk/2005/07/01/casino_tattoos_womans_face/> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.198. Wim Delvoye. *Jesus*. 2005. Piel de cerdo tatuada en molde de poliéster. 47 x 25 x 70 cm. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en <<https://www.wimdelvoye.be/work/art-farm/tattooed-pigs-1/>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.199. Wim Delvoye. *Snowwhite*. 2005. Piel de cerdo tatuada en molde de poliéster. 67 x 30 x 140 cm. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en <<https://www.wimdelvoye.be/work/art-farm/tattooed-pigs-1/>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.200. Fotogramas del vídeo que muestran a Wim Delvoye y alguno de sus trabajadores en Art Farm. 2005. Imágenes extraídas del vídeo en la plataforma web YouTube. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=DUcX0owdIhY>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.201. Wim Delvoye. *Heart/Keys*. 2007. Piel de cerdo tatuada en marco oval. 58 x 50 cm. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en <<https://www.wimdelvoye.be/work/art-farm/tattooed-pigskins/>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.202. Wim Delvoye. *Untitled*. 2006. Piel de cerdo tatuada. 125 x 112 cm. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en <<https://www.wimdelvoye.be/work/art-farm/tattooed-pigskins/>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.203. Wim Delvoye. *Love*. 2005. Piel de cerdo tatuada enmarcada. 100 x 121 cm. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en <<https://www.wimdelvoye.be/work/art-farm/tattooed-pigskins/>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.204. Wim Delvoye. *Untitled*. 2005-2006. Pieles de cerdo tatuadas en moldes de poliéster. Medidas variables. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en <<https://www.wimdelvoye.be/work/art-farm/tattooed-pigs-1/>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.205. Wim Delvoye. *Stuffed Carpet Pigs*. 2010. Pieles de cerdo tatuadas en moldes de poliéster. Medidas variables. Exposición en el MAMAC, Museo de Arte Moderno y Arte Contemporáneo de Niza. Francia. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en <<https://www.wimdelvoye.be/work/art-farm/tattooed-pigs-1/>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.206. Wim Delvoye. *Tim*. 2006-2008. Piel de la espalda de Tim Steiner tatuada. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en <<https://www.wimdelvoye.be/work/tattoo-works/tim/>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.207. Wim Delvoye. *Tim*. 2006-2008. Tim Steiner en Art Farm, Yang Zhen, Beijing. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en <<https://www.wimdelvoye.be/work/tattoo-works/tim/>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.208. Wim Delvoye. *Tim*. 2006-2008. Tim Steiner en la exposición del MONA, Museo de Antiguo y Nuevo Arte de la ciudad de Hobart, Australia. 2010. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en <<https://www.wimdelvoye.be/work/tattoo-works/tim/>> [Consulta: 15-04-2016].

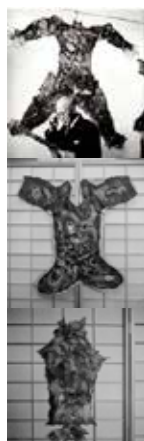


Fig.209. Médico examinando Piel humana tatuada y conservada perteneciente a la colección de la Universidad de Tokio (Museo del doctor Fukushi), Japón. Fotografía realizada por Horace Bristol en 1946. Imágenes extraídas de la revista LIFE, vol 28, nº14, publicada el 3 de abril de 1950, digitalizada por Google en 2015. Disponible en <<https://books.google.co.jp/books?id=vEgEAAAAMBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.210. Piel humana tatuada y conservada, perteneciente a la colección *Medicine Man* de Wellcome Collection, Londres, Reino Unido. Imagen extraída de la página web de Wellcome Collection. Disponible en <<https://blog.wellcomecollection.org/2010/05/25/curious-skin/>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.211. Piel humana tatuada y conservada, perteneciente al departamento de Medicina Forense de la Universidad de Jagiellonian, en la ciudad de Cracovia, Polonia. Imagen extraída de la página web del museo neoyorkino Morbid Anatomy. Disponible en <<http://morbidanatomy.blogspot.com.es/2010/07/tattoo-collection-department-of.html>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.212. Santiago Sierra. *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada*. Calle Regina, 51. México D.F., México. Mayo de 1998. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en <http://www.santiago-sierra.com/982_1024.php> [Consulta: 15-04-2016].

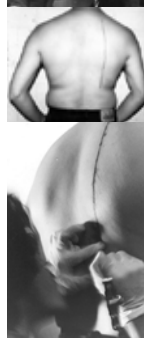


Fig.213. Santiago Sierra. *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*. Espacio Aglutinador. La Habana, Cuba. Diciembre de 1999. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en <http://www.santiago-sierra.com/996_1024.php> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.214. Santiago Sierra. *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas*. El Gallo Arte contemporáneo. Salamanca, España. Diciembre de 2000. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en <http://www.santiago-sierra.com/200014_1024.php> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.215. Nuria Güell. *Valor #1. La inculcación*. 2007. Fotogramas del vídeo del proceso de tatuado. Imágenes extraídas del vídeo en la página web de la artista. Disponible en <<http://www.nuriaguell.net/>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.216. Nuria Güell. *Valor #1. Desvanecer*. 2007. Imágenes que documentan el desgaste que sufre el tatuaje tras la fricción diaria al caminar. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en <<http://www.nuriaguell.net/>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.217. Wafaa Bilal. *and Counting... The Elizabeth Foundation for the Arts, Nueva York*. Estados Unidos. 2010. Fotografía realizada durante la performance. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en <<http://wafaabilal.com/and-counting/#&panel1-1>> [Consulta: 15-04-2016].

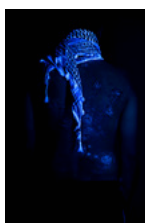


Fig.218. Wafaa Bilal. *and Counting... The Elizabeth Foundation for the Arts, Nueva York*. Estados Unidos. 2010. Fotografía con luz negra. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en <<http://wafaabilal.com/and-counting/#&panel1-2>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.219. Dan Perjovschi. *Romania*.1993. Festival Zone East Europe, Timisoara. Rumania. Fotografía durante la performance. Imagen extraída de FOWKES, Maja y FOWKES, Reuben. —The post-national in East European art: from socialist internationalism to transnational communities. En MALINOWSKI, Jerzy. *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*. Disponible en <<http://www.translocal.org/pdfs/postnational.pdf>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.220. Dan Perjovschi. *Erased Romania*. 2003. Exposición *In den Schluchten des Balkan*, Kassel. Alemania. Fotografía durante la performance. Imagen extraída de FOWKES, Maja y FOWKES, Reuben. —The post-national in East European art: from socialist internationalism to transnational communities. En MALINOWSKI, Jerzy. *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*. Disponible en <<http://www.translocal.org/pdfs/postnational.pdf>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.221. Tadao Cern. *Blow Job*. 2012. Lituania. Fotografías realizadas con viento de 480km/h. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en <http://www.tadaocern.com/gallery_blowjob.html> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.222. Viktor Obsatz. Retrato de Marcel Duchamp. Doble exposición (Rostro completo y perfil). 1953. Imagen extraída de la página web de la galería neoyorkina Moeller Fine Art, Estados Unidos. Disponible en <<http://www.moellerfineart.com/moeller-fine-art/the-shop/victor-obsatzs-portrait-of-marcel-duchamp>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.223. Claude Cahun. *Claude Cahun and Marcel Moore, Mirror Portrait*. 1928. Imagen extraída de la página web de la organización Jersey Heritage, San Helier, Bailía de Jersey. Reino Unido. Disponible en <<http://www.jerseyheritage.org/media/PDF-Heritage-Mag/Sans%20Nom%20Claude%20Cahun%20%20Marcel%20Moore.pdf>> [Consulta: 15-04-2016].



Fig.224. Páginas de libro *Mécanisme de la physionomie humaine: où, Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, por G.-B. Duchenne (de Boulogne), (1862). Digitalizado y Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5699210s/f310.image.r=M%C3%A9canisme+de+la+physionomie+humaine.langFR>> [Consulta: 18-10-2016].



Fig.225. Página perteneciente al volumen 2 de la *Nouvelle Iconographie de La Salpêtrière* (1888-1918). Imagen extraída de la página web de la Wellcome Library. Disponible en: <<https://wellcomeimages.org/indexplus/image/L0020546.html>> [Consulta: 18-10-2016].





Fig.226. Cesare Lombroso. Imagen del libro *L'uomo Delinquente*, Turin: Fratelli Bocca, 1889. Vol. 1. Tabla XIII. 47 fotografías de criminales con máscara en el centro. Imagen extraída de la página web de la Wellcome Library. Disponible en: <<http://wellcomeimages.org/indexplus/image/L0030261.html>> [Consulta: 18-10-2016].



Fig.227. Página perteneciente al volumen 3 de la *Nouvelle Iconographie de La Salpêtrière* (1888-1918). Imagen extraída de la página web de la Wellcome Library. Disponible en: <<https://wellcomeimages.org/indexplus/image/L0020546.html>> [Consulta: 18-10-2016].



Fig.228. Margi Geerlinks. *Gepetto 2*. 1999. Imagen extraída de la página web de la galería Torch, Amsterdam, Holanda. Países Bajos. Disponible en: <<http://www.torchgallery.com/margi-geerlinks/gepetto-2.html?scroll=0>> [Consulta: 18-10-2016].

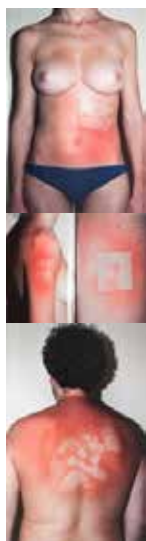


Fig.229. Thomas Mailaender. *Illustrated People*. Trabajo realizado en 2014 y compilado como libro en 2015 en el que se recogen las performances realizadas por Mailaender a través de fotografías. *Illustrated People* parte de 23 negativos originales pertenecientes al Archive of Modern Conflict (Archivo de conflicto Moderno), también denominado AMC, (organización establecida en 1990 en la ciudad de Londres, aunque tiene sedes en otros países como Canadá o China. Su archivo contiene principalmente fotografías -más de cuatro millones- referentes a la historia de la guerra de los siglos XIX y XX). Estos negativos fueron colocados por contacto en diferentes partes de la Piel de los fotografiados, para posteriormente, con ayuda de una potente luz ultravioleta, exponer la Piel. Al aplicar a la superficie corporal este tipo de luz, Mailaender causaba una quemadura que permitía a modo de revelado fotográfico, exponer la Piel. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.thomasmailaender.com/illustrated-people/>> [Consulta: 18-10-2016].



Fig.230. Francis Bacon. *Three Studies for the Portrait of Henrietta Moraes*. 1963. Óleo sobre lienzo, 3 paneles. 35.9 x 30.8 cm. c/u. Imágenes extraídas de la página web del MOMA, Museo de Arte Moderno de Nueva York. Estados Unidos. Disponible en: <<https://www.moma.org/collection/works/83362?lo-scale=en>> [Consulta: 18-10-2016].



Fig.231. Wes Naman. *Invisible Tape*. 2012. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en: <<http://wesnamanphotography.com/invisible-tape-series/>> [Consulta: 18-10-2016].



Fig.232. Wes Naman. *Rubber Band*. 2013. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en: <<http://wesnamanphotography.com/rubber-band-series/>> [Consulta: 18-10-2016].

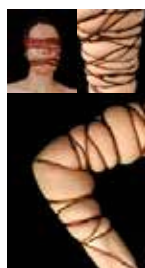


Fig.233. Ryoko Suzuki. *Bind*. 2001. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.ryokobo.com/contents/bind.html>> [Consulta: 18-10-2016].

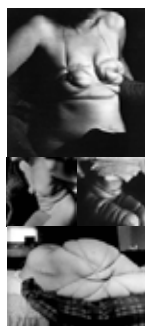


Fig.234. Hans Bellmer. *Unica*. 1958. Fotografías de Unica Zürn. Nos parecía interesante apuntar, cómo las imágenes de Ryoko Suzuki recuerdan y se vinculan visualmente con aquellas fotografías que realizó Hans Bellmer 43 años atrás, en el año 1958, aunque con un propósito diametralmente diferente, tras atar fuertemente con cuerdas la superficie corporal de la artista alemana Unica Zürn como si se tratara de una de sus muñecas. Imágenes extraídas de DOURTHE, Pierre. *Bellmer. Le principe de perversion*. 1ª ed. Paris: Jean-Pierre Faur, 1999. pp. 216-219.



Fig.235. Ana Mendieta. *Glass on Body*. 1972. Imágenes extraídas del catálogo MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*. Barcelona: Polígrafa, 1996, pp.16-19.



Fig.236. Jenny Saville y Glen Luchford. *Closed contact*. 1995-1996. Imágenes extraídas de la plataforma web de la revista alemana Kaltblut. Disponible en: <<http://www.kaltblut-magazine.com/jenny-saville-glen-luchford-closed-contact/>> [Consulta: 18-10-2016].



Fig.237. Jenny Saville y Glen Luchford. *Closed contact*. 1995-1996. Imagen de la exposición *Jenny Saville/Glen Luchford: Closed Contact*, 2002, realizada en la galería Gagosian, en Beverly Hills, California. Estados Unidos. Imagen extraída de la página web de la galería. Disponible en: <<http://www.gagosian.com/exhibitions/january-12-2002--jenny-saville--glen-luchford/exhibition-images>> [Consulta: 18-10-2016].



Fig.238. Aziz + Cucher. *Faith, honour and beauty. Boy With Baseball Bat*. 1992. / *Boy With Baseball Bat*. 1992. Fotografías a color. 218 x 96,5 cm. Imágenes extraídas de la web de los artistas. Disponible en: <<http://www.azizcucher.net/project/faith-honor-and-beauty>> [Consulta: 19-10-2016].



Fig.239. Muñecos Barbie y Ken.



Fig.240. Christopher Makos. *Altered image, Marilyn*. 1981. Fotografía en blanco y negro de Andy Warhol. 154 x 120 cm. Edición única perteneciente a la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. España. Imagen extraída de la web del museo. Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/altered-image-marilyn-imagen-alterada-marilyn>> [Consulta: 19-10-2016].



Fig.241. Man Ray. *Marcel Duchamp as Rose Sélavy*. 1920-1921. Fotografía en blanco y negro. 21,6 x 17,3 cm. Imagen extraída de la web del Museo de Arte de Filadelfia, Pensilvania. Estados Unidos. Disponible en: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/56973.html>> [Consulta: 19-10-2016].



Fig.242. Yasumasa Morimura. *Self-Portrait. Actress. Black Marilyn*. 1996. Fotografía color, 120 x 95 cm. Imagen extraída de la plataforma web artnet. Disponible en: <http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=424262577&gid=424262577&cid=75405&wid=424647261&page=3> [Consulta: 19-10-2016].



Fig.243. Yasumasa Morimura. *Self-Portrait. Actress. Liza Minelli 1*. 1996. Fotografía en blanco y negro, 44 x 29 cm. Imagen extraída de galería Saatchi, Londres. Reino Unido. Disponible en: <https://www.saatchigallery.com/artists/yasumasa_morimura.htm> [Consulta: 19-10-2016].



Fig.244. Yasumasa Morimura. *Self Portrait as Marcel Duchamp (Based on the photo by Julian Wasser)*. 2010. Fotografía a color, 150 x 187,5 cm. Imagen extraída de galería Juana de Aizpuru, Madrid. España. Disponible en: <<http://juanadeaizpuru.es/exposicion/yasumasa-morimura-3/>> [Consulta: 19-10-2016].



Fig.245. Yasumasa Morimura. *Doublonnage (Marcel)*. 1988. Fotografía a color, 150 x 120 cm. Imagen extraída de la web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. España. Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/doublonnage-marcel-duplicacion-marcel>> [Consulta: 19-10-2016].



Fig.246. Ulay. *Teasing*. 1972. Polaroids, 10,5 x 8,5 cm. c/u. Imágenes extraídas del catálogo de exposición *GEN.E.T RATION. ULTIMA RATIO*. Centro Párraga, Murcia. 07 de octubre de 2005 al 12 de noviembre de 2005.



Fig.247. Ulay. *Hermaphrodite*. 1973. Polaroids, 8,5 x 10,5 cm. c/u. Imágenes extraídas del catálogo de exposición *GEN.E.T RATION. ULTIMA RATIO*. Centro Párraga, Murcia. 07 de octubre de 2005 al 12 de noviembre de 2005.



Fig.248. Robert Mapplethorpe. *Self Portrait*. 1980. Fotografía en blanco y negro, 35 x 35 cm. Imagen extraída de la página web de la Fundación Robert Mapplethorpe. Disponible en: <<http://www.mapplethorpe.org/portfolios/self-portraits/?i=5>> [Consulta: 19-10-2016].



Fig.249. Robert Mapplethorpe. *Self Portrait. Pictures*. 1977. Fotografía en blanco y negro. Imágenes extraída de la página web de la Fundación Robert Mapplethorpe. Disponible en: <<http://www.mapplethorpe.org/portfolios/self-portraits/?i=1>> [Consulta: 19-10-2016].



Fig.250. De LaGrace Volcano. *Classics. Hermaphrodite Torso, London*. 1999. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.dellagracevolcano.com/classics.html#9>> [Consulta: 19-10-2016].



Fig.251. De LaGrace Volcano. *Classics. The Ceremony, London*. 1988. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.dellagracevolcano.com/classics.html#1>> [Consulta: 19-10-2016].



Fig.252. De LaGrace Volcano. *Drag Kings. Elvis & Herselvis, San Francisco*. 1997. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.dellagracevolcano.com/dragkings.html#2>> [Consulta: 19-10-2016].



Fig.253. De LaGrace Volcano. *Classics. Jax Back, London*. 1991. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.dellagracevolcano.com/classics.html#5>> [Consulta: 19-10-2016].



Fig.254. De LaGrace Volcano. *Classics. Jax Revealed, London*. 1991. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.dellagracevolcano.com/classics.html#6>> [Consulta: 19-10-2016].



Fig.255. Fotografía de Andreja Pejč. Primera imagen (izquierda) extraída de la página web de la revista australiana en línea Oyster. Disponible en: <<http://www.oystermag.com/andreja-pejic-discusses-caitlyn-jenner-and-transgender-issues-on-good-morning-america>> / Segunda imagen (derecha), extraída de la página web de la revista internacional en línea Vogue. Edición norteamericana. Disponible en: <<http://www.vogue.com/13253741/andreja-pejic-transgender-model/>> / Última imagen extraída de la página web del periódico en línea La opinión de Málaga. Disponible en: <<http://www.laopiniondemalaga.es/vida-y-estilo/moda-belleza/2012/07/04/seductores-modelos-gaultier/517502.html>> [Consulta: 19-10-2016].



Fig.256. Jana Sterbak. *Vanitas: Flesh Dress for Albino Anorectic*. 1987. Primera imagen extraída del catálogo *Velleitas. Jana Sterbak*. (Exposición). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995, p.61. En la segunda imagen, carne cruda y fotografía a color, extraída de la web del Centro Pompidou, París. Francia. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-eca9e-c9690c73fdf9cc176c5b5ad373a¶m.idSource=FR_O-815b7953517d-8546cea1f05148a9abe4#undefined> [Consulta: 19-10-2016].



Fig.257. Zhang Huan, *My New York*. 2002. Museo Whitney, Nueva York. Estados Unidos. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.zhanghuan.com/ShowWorkContent.asp?id=19&iParentID=16&mid=1>> [Consulta: 21-10-2016].



Fig.258. Zhang Huan, *My New York*. 2002. Museo Whitney, Nueva York. Estados Unidos. Imágenes extraídas de DZIEWIOR, Yilmaz, GOLDBERG, Roselee y STORR, Robert. *Zhang Huan*. 1ª ed. London: Pahidon, 2009. p.77.



Fig.259. Javier Pérez. *Rester à l'intérieur*. 1995. Escultura realizada con tela y crin de caballo. 47 x 50 x 44 cm. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en: <<http://javierperez.es/restera-linterieur-2/>> [Consulta: 22-10-2016].



Fig.260. Javier Pérez. *Látigo*. 1998. Vídeo-performance. Duración: 4'50". Máscara de resina de poliéster y crin de caballo. 100 x 30 x 30 cm. Fotogramas del vídeo extraído de la página web del artista. Disponible en: <<http://javierperez.es/latigo/>> [Consulta: 22-10-2016].



Fig.261. Javier Pérez. *Látigo*. 1998. Máscara de resina de poliéster y crin de caballo. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://javierperez.es/habitos/>> [Consulta: 22-10-2016].



Fig.262. Javier Pérez. *Hábito*. 1996. Instalación. Escultura: 10 x 240 x 240 cm. y proyección de vídeo con sonido en bucle. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://javierperez.es/habito/>> [Consulta: 22-10-2016].



Fig.263. Javier Pérez. *Hábito*. 1996. Fotografías que muestran los diferentes estados de metamorfosis. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://javierperez.es/habito/>> [Consulta: 22-10-2016].



Fig.264. Heidi Bucher. *Children's Apron*. Sin fecha. Algodón, látex, pigmentos de nácar. 106 x 120 cm. (aprox). Imagen extraída de la página web de la galería Freymond Guth, Basel Suiza. Disponible en: <<http://freymondguth.com/?artists=heidi-bucher-works>> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.265. Heidi Bucher. *Untitled (Küchenschürze)*. Sin fecha. Pigmentos de nácar, cola blanca y textil. 83 x 126,5 cm. (enmarcado). Imagen extraída de la página web de la galería Freymond Guth, Basel Suiza. Disponible en: <<http://freymondguth.com/?artists=heidi-bucher-works>> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.266. Heidi Bucher. *Untitled (Strumpfroch)*. 1973-1977. Caseína y textil. 96 x 43 cm. Imagen extraída de la página web de la galería Freymond Guth, Basel Suiza. Disponible en: <<http://freymondguth.com/?artists=heidi-bucher-works>> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.267. Heidi Bucher. *Ablösen der Haut II – Herrenzimmer*. 1979. Fotografía en blanco y negro, 42 x 59,5 cm. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://heidibucher.com/work/>> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.268. Heidi Bucher. *Herrenzimmer*. 1979. Brissago, Suiza. Tèxtil, látex y pigmentos de nácar. 260 x 180 x 20 cm. (aprox). Fotografía de la exposición *Heidi Bucher*, realizada en el año 2014 en el Instituto Suizo de Arte Contemporáneo de Nueva York, Estados Unidos. Imagen extraída de la página web del Instituto Suizo de Arte Contemporáneo de Nueva York. Disponible en: <<https://www.swissinstitute.net/exhibition/heidi-bucher/>> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.269. Fotografía de la entrada del hotel Grande Albergo Brissago durante el proceso con látex de Heidi Bucher. 1987. Brissago, cantón del Tesino, Suiza. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://heidibucher.com/work/>> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.270. Heidi Bucher. *Grande Albergo Brissago (Eingangportal)*. 1987. Brissago, cantón del Tesino, Suiza. Tèxtil, látex, acetato de polivinilo y gouache. 386 x 742 x 92 cm. (aprox). Fotografía de la exposición *Heidi Bucher*, realizada en el año 2014 en el Instituto Suizo de Arte Contemporáneo de Nueva York, Estados Unidos. Imagen extraída de la página web del Instituto Suizo de Arte Contemporáneo de Nueva York. Disponible en: <<https://www.swissinstitute.net/exhibition/heidi-bucher/>> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.271. Fotografía realizada durante el proceso con látex de Heidi Bucher en la institución mental de Kreuzlingen, Suiza. 1988. Imagen extraída del catálogo MARTA, Karen y CASTETS, Simon (eds.). *Heidi Bucher*. 1ª ed. New York: Karma, 2015. (Exposición realizada en Nueva York, Estados Unidos, Swiss Institute, del 19 de febrero de 2014 al 11 de mayo de 2014). p.54.



Fig.272. Fotografía realizada durante el proceso con látex de Heidi Bucher en la institución mental de Kreuzlingen, Suiza. 1988. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://heidibucher.com/work/>> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.273. Heidi Bucher. *Psychiatrische Anstalt Kreuzlingen. Bellevue. Das kleine Glasportal mit 3 Bögen*. 1988. Kreuzlingen, Suiza. Tèxtil y látex. 340 x 455 cm. Fotografía de la exposición *Heidi Bucher. Mother of Pearl*, realizada en el Migros Museum de Zurich, Suiza, del 13 de noviembre de 2004 al 9 de enero de 2005. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://heidibucher.com/work/>> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.274. Heidi Bucher. *Psychiatrische Anstalt Kreuzlingen. Bellevue. Schindelfenster*. 1988. Kreuzlingen, Suiza. Tèxtil y látex. 280 x 280 cm. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://heidibucher.com/work/>> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.275. Heidi Bucher. *Ablösung Der Haut, Herrenzimmer*. 1982. Fotografía en blanco y negro. Imágenes extraídas de la página web de la galería Freymond Guth, Basel Suiza. Disponible en: <<http://freymondguth.com/?artists=heidi-bucher-works>> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.276. Fotografía en el interior de la Cueva El Castillo. Cantabria. España. Imagen extraída de la página web de información turística de las cuevas prehistóricas de Cantabria. Disponible en: <http://cuevas.culturadecantabria.com/wp-content/uploads/2015/03/gran_castillo_020.jpg> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.277. Ana Mendieta. *Untitled*. 1978. Imagen extraída del dossier de la exposición *She Got Love*, realizada en el Museo d'Arte Contemporanea Castello di Rivoli, Turín. Italia, del 30 de enero de 2013 al 5 de mayo de 2013. Disponible en: <http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/12/giornale_ana_mendieta_definitivo.pdf> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.278. Gary Shneider. *Memorial Portraits. After David*. 1993. Fotograma químico/analógico. 91,5 x 73,5 cm. El proceso realizado por Shneider consiste en el revelado de la imagen de manera tradicional tras el contacto de la Piel -en este caso de la mano-, y por ende del sudor, la grasa y el calor natural de ésta sobre la emulsión fotográfica. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.garyschneider.net/Image.cfm?enlarge=1&nK=7882&i=88998>> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.279. Marcel Duchamp. *With my tongue in my cheek*. 1959. Yeso y lápiz sobre papel montada en tabla. 25 x 15 x 5,1 cm. Silueta de su rostro de perfil trazada en el papel e impronta/vaciado en yeso de su lengua superpuesto al dibujo en el lugar que ocuparía la mejilla, el mentón y parte de la boca. Imagen extraída de la web del Centro Pompidou, París. Francia. Disponible en: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAb4Lz/rdLkK4R>> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.280. Molde de un brazo contracturado y medio busto. Vaciado en escayola realizado en vivo para el Museo de los vaciados del Hospital de la Salpêtrière de París. Finales del siglo XIX. Imagen extraída de DIDI-HUBERMAN, Georges. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*. Italia: Bollati Boringhieri, 2009, p.111.



Fig.281. Wim Delvoye. *Anal Kiss*. 2011. 53 x 44 cm. (enmarcado). Impronta del ano de Delvoye con ayuda de pintalabios sobre papel con membrete de hotel. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<https://wimdelvoye.be/work/anal-kisses/>> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.282. Giuseppe Penone. *Guanti*. 1972. Penone realizó un molde de yeso de su mano izquierda y realizó un positivo en látex. Tras darle la vuelta al positivo a modo de guante, le permitió ponérselo en su mano derecha. Por ello, en las imágenes podemos observar los surcos de la Piel en relieve, como positivo del propio negativo de los surcos de su Piel. Fotografías a color. 38,42 x 48,90 cm. c/u. Imágenes de la exposición realizada en 2015 en la galería Marian Goodman de Nueva York, Estados Unidos. Imágenes extraídas de la página web de la galería. Disponible en: <<http://www.mariangoodman.com/exhibition/1335/work-fullscreen#28>> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.283. Giuseppe Penone. *Guanti*. (Detalle). 1972. Imágenes extraídas del catálogo de exposición *Sk-interfaces*. 1ª ed. Liverpool: Liverpool University Press, 2008. (Exposición celebrada en Liverpool (Reino Unido), FACT – Foundation for Art and Creative Technology, del 1 de febrero de 2008 al 30 de marzo de 2008). p.25.



Fig.284. Elana Katz. *Color me empty* 2010. Performance. Berlín, Alemania. Elana acompaña el siguiente texto en relación a su performance realizada en Berlín en 2010:

Pinto mi cara con maquillaje denso. Entonces, froto mi cara en la pared, transfiriendo la pintura de mi cara sobre la plana superficie blanca. Luego pinto mi cara de nuevo. La acción se repite más de 50 veces.

(I paint my face with heavy stage make-up. i then rub my face on the wall, transferring the paint from my face onto the flat white surface. i then paint my face again. The action is repeated over 50 times).

Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <http://www.elana-katz.com/Elana_Katz/Elana_Katz_Color_Me_Empty.html> [Consulta: 24-10-2016].



Fig.285. Hermann Nitsch. *Maria - Empfängnis - Aktion*. 1969. Acción realizada en el taller de Zimmer, Munich. Alemania. Fotografías realizadas por Ludwig Hoffenreich. Imágenes extraídas del catálogo *Accionismo Vienés: Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*. Comisaria: Pilar Parcerisas. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, D.L. 2008, pp.362-365.



Fig.286. Hermann Nitsch. *Orgien Mysterien Theater*. 1998. Castillo de Prinzenndorf, Austria. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.nitsch.org/index-en.html>> [Consulta: 25-10-2016].



Fig.287. Hermann Nitsch. 37. *malaktion*. 1995. Centro de Arte de Mürzzuschlag, Austria. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.nitsch.org/index-en.html>> [Consulta: 25-10-2016].



Fig.288. Ana Mendieta. *Mutilated Body on Landscape*. 1973. Oaxaca, México. Imagen extraída del catálogo MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*. Barcelona: Polígrafa, 1996, p.46.



Fig.289. Ana Mendieta. *Body Prints*. 1974. Estudio de Hans Breder. Universidad de Iowa, Estados Unidos. Imágenes extraídas del catálogo MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*. Barcelona: Polígrafa, 1996, pp.56-57 y de la página web de la galería londinense Alison Jacques, Inglaterra. Reino Unido. Disponible en: <<http://www.alisonjacquesgallery.com/artists/47-ana-mendieta/works/9107/>> [Consulta: 26-10-2016].



Fig.290. Ana Mendieta. *Silueta Series. Untitled*. 1976. Basílica de Cuiapán de Guerrero, México. Imagen extraída del VISO, Olga. *Unseen Mendieta. The unpublished work of Ana Mendieta*. Munich, Berlín, Londres, Nueva York: Prestel, 2008, p.79.



Fig.291. Imagen del Sudario de Turín. Imagen extraída de la página web de la Asociación para la Educación e Investigación del Sudario de Turín. Imagen extraída de la página web de la asociación. Disponible en: <<https://www.shroud.com/examspan.htm>> [Consulta: 26-10-2016].



Fig.292. SemeFO. *Dermis*. 1996. Instalación en el espacio La Panadería, Ciudad de México. Imagen extraída de DEBROISE, Olivier et al. *La Era de la Discrepancia: Arte y Cultura Visual en México, 1968-1997 / The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico, 1968-1997*. 1ª ed. México: Turner / UNAM-Universidad Nacional autónoma de México, 2007. p.431.



Fig.293. SemeFO. *Dermis*. 1997. Instalación en la galería madrileña El Ojo Atómico. Imágenes extraídas de la página web de Antimuseo -nombre actual del proyecto El Ojo Atómico-. Disponible en: <http://www.antimuseo.org/archivo/etapa2/dermis.html> [Consulta: 26-10-2016].



Fig.294. Teresa Margolles. *Lienzo/Sudario*. 1999-2000. 950 x 170 cm. Imágenes de la instalación en la exposición *Teresa Margolles*, llevada a cabo en Kunsthalle Wien, Viena, desde el 21 de marzo al 4 de mayo de 2003. Imágenes extraídas del artículo SCOTT BRAY, Rebecca. —En piel ajena: The work of Teresa Margolles. *Law Text Culture*. 2007. vol.11, pp.26-27. Disponible en: <http://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1031&context=ltc> [Consulta: 26-10-2016].



Fig.295. Detalle del Sudario de Turín. Imagen extraída de la página web de la Asociación para la Educación e Investigación del Sudario de Turín. Imagen extraída de la página web de la asociación. Disponible en: <http://www.shroud.com/shrdface.htm> [Consulta: 26-10-2016].



Fig.296. Molde negativo de máscara fúnebre en yeso, proveniente de El Jem, época romana imperial. Museo Nacional del Bardo, Túnez. Imagen extraída del DIDI-HUBERMAN, Georges. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*. Italia: Bollati Boringhieri, 2009, p.64.



Fig.297. Máscara fúnebre de un niño, época romana republicana. Museo del Vaticano, Roma. Italia. Imagen extraída del DIDI-HUBERMAN, Georges. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*. Italia: Bollati Boringhieri, 2009, p.64.



Fig.298. Teresa Margolles. SemeFO. *Catafalco*. 1997. Teresa Margolles. *Catafalco*. 1997. Imagen extraída de la página web del MMK, Museum für Moderne Kunst Frankfurt/Main, Frankfurt. Alemania. Disponible en: <http://mmk-frankfurt.de/en/the-collection/werkdetailseite/?werk=2004%2F51L> [Consulta: 26-10-2016].



Fig.299. Teresa Margolles. *Catafalco*. 2005. Imágenes extraídas del dossier de Teresa Margolles en la galería LABOR, Ciudad de México, México. Disponible en: <http://www.labor.org.mx/wp-content/uploads/downloads/2014/02/TERESA-MARGOLLES-2014.pdf> [Consulta: 26-10-2016].



Fig.300. Marc Quinn. *Self*, 1991. Sangre del artista, acero inoxidable, metacrilato y equipos de refrigeración. 208 x 63 x 63 cm. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991> [Consulta: 26-10-2016].



Fig.301. Marc Quinn. Fotografía de la exposición *Selfs*, realizada en el año 2009 en la Fundación Beyeler, Riehen, Suiza. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <http://marcquinn.com/exhibitions/solo-exhibitions/selfs> [Consulta: 26-10-2016].



Fig.302. Fotografías que documentan el proceso de trabajo de Marc Quinn para la realización de sus piezas; *Selfs*. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en: <http://marcquinn.com/studio/studio-diaries/the-making-of-self> [Consulta: 26-10-2016].



Fig.303. Marc Quinn. *Self*, 2006. (Detalle). Sangre del artista, acero inoxidable, metacrilato y equipos de refrigeración. 208 x 63 x 63 cm. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <http://marcquinn.com/studio/studio-diaries/the-making-of-self> [Consulta: 26-10-2016].



Fig.304. Marc Quinn. *Self*, 2006. (Detalle). Sangre del artista, acero inoxidable, metacrilato y equipos de refrigeración. 208 x 63 x 63 cm. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <http://marcquinn.com/studio/studio-diaries/the-making-of-self> [Consulta: 26-10-2016].



Fig.305. Marc Quinn. *Self*, 2001. Sangre del artista, acero inoxidable, metacrilato y equipos de refrigeración. 208 x 63 x 63 cm. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <http://marcquinn.com/artworks/single/self-2001-refrigeration-unit-and-canopy> [Consulta: 26-10-2016].





Fig.306. Marc Quinn. *Self*, 1996. Sangre del artista, acero inoxidable, metacrilato y equipos de refrigeración. 208 x 63 x 63 cm. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://marcquinn.com/artworks/single/self-1996>> [Consulta: 26-10-2016].



Fig.307. Portrait parlé de Alphonse Bertillon. Página del libro *Identification anthropométrique*, de Alphonse Bertillon, publicado en 1893. Digitalizado por Wellcome Library en 2010 del original publicado en 1893, actualmente en la Universidad de Harvard. Disponible en: <<http://wellcomelibrary.org/item/b21041775#?c=0&m=0&s=0&cv=298&z=-1.0427%2C0%2C3.0853%2C1.6914>> [Consulta: 27-10-2016].

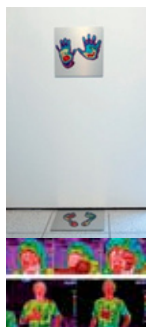


Fig.308. Moacir Lopes. *Intensity*. 2012. Imagen extraída de BARNETT, Heather (ed.). *Broad Vision. Inspired by... Images from science*. London: University of Westminster, 2012, p.64.



Fig.309. Zane Berzina. *Touch me*. 2005-2009. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.zaneberzina.com/touchme.htm>> [Consulta: 27-10-2016].



Fig.310. Zane Berzina. *Touch me VI*. 2011. Instalación en la embajada de Estados Unidos en Riga, Letonia. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.zaneberzina.com/touchmev1.htm>> [Consulta: 27-10-2016].



Fig.311. Imágenes del catálogo de la exposición *Sk-interfaces* realizada en el año 2008 en FACT, Foundation for Art and Creative Technology de Liverpool, Reino Unido. La cubierta del libro y 3 páginas interiores forman parte del diseño realizado por Zane Berzina para el mismo. Las páginas han sido tratadas para responder al calor de la Piel humana. Imágenes realizadas por la investigadora.



Fig.312. Anna Domitriu y Alex May. *The Human Super-organism*. Fotogramas de la instalación durante la exposición *Invisible You - The Human Microbiome* en Eden Project, Cornwall, Inglaterra. Reino Unido. Imágenes extraídas de la plataforma web YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=6i54njF-hshs>> [Consulta: 27-10-2016].



Fig.313. Polona Tratnik. *Microcosm*. 2006. Imagen de la instalación en el año 2006 en la galería Freihausgasse, Villach, Austria. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <http://www.polona-tratnik.si/microcosm_photos.htm> [Consulta: 28-10-2016].



Fig.314. Heather Barnett. *Cultured colonies*. 2000. Imágenes de la instalación extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://heatherbarnett.co.uk/work/cultured-colonies/>> [Consulta: 28-10-2016].

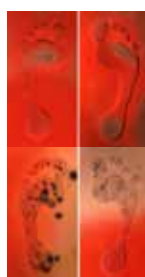


Fig.315. Heather Barnett. *Cultured colonies*. 2000. Imágenes de los diferentes cambios producidos por el crecimiento de los microorganismos durante 24 horas. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://heatherbarnett.co.uk/work/cultured-colonies/>> [Consulta: 28-10-2016].



Fig.316. Polona Tratnik. *Microcosm*. 2006. Imágenes de la instalación en el año 2006 en la galería Freihausgasse, Villach, Austria. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <http://www.polona-tratnik.si/microcosm_photos.htm> [Consulta: 28-10-2016].



Fig.317. Sonja Bäuml. *Expanded Self*. 2012. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.sonjabaeuml.at/work/bacteria/expanded-self>> [Consulta: 28-10-2016].



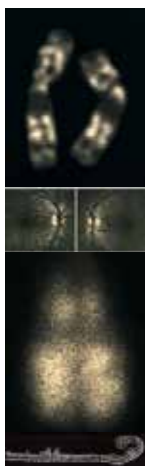


Fig.318. Gary Schneider, *Genetic-Self-Portrait*. 1997-1998. Imágenes que muestran zonas ampliadas de diferentes partes de la Piel y el cuerpo de Shneider producidas con sistemas científicos de digitalización y ampliación de imagen. Microscopios electrónicos de barrido, microscopios de luz o una cámara no midriática, fueron algunos de los aparatos utilizados para la captura y aumento de las mismas. De arriba abajo, las imágenes corresponden a *Chromosomes 11 (Cromosoma 11)*, 1997; *Retinas*, 1998; *DNA DYZ3/DYZ1 (ADN DYZ3/DYZ1)*, 1998 y *Hair (Pelo)*, 1997. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.garyschneider.net/templates/7/Portfolio.cfm?nK=7856&i=88329>> [Consulta: 28-10-2016].



Fig.319. *Cicret*. Prototipo en desarrollo como sistema *wearable*, a modo de pulsera con un picoprojector, para convertir la Piel en superficie de contacto interactiva. El objetivo es convertir la Piel del antebrazo en la interfaz táctil del sistema operativo de nuestro Smartphone. Aunque comenzaron el proyecto en 2014, no existen claros avances en el desarrollo definitivo. Imágenes extraídas del vídeo promocional en la página web del proyecto. Disponible en: <<https://cicret.com/wordpress/>> [Consulta: 28-10-2016].



Fig.320. *Omnitouch*. Prototipo desarrollado en el año 2011 por investigadores de Microsoft Research y la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh, Estados Unidos, como sistema *wearable* de detección y proyección de profundidad que permite que cualquier superficie, incluyendo la Piel, pueda transformarse en un espacio de interacción multitáctil. Imágenes extraídas del artículo HARRISON, Chris, BENKO, Hrvoje y WILSON, Andrew D. —Omnitouch: wearable multitouch interaction everywhere. *UIST '11. Proceedings of the 24th annual ACM symposium on User interface and technology*. 1ª ed. California: ACM Digital Library, 2011. pp. 441-450. Disponible en: <<http://research.microsoft.com/en-us/um/people/benko/publications/2011/OmniTouch%20-%20UIST11%20camera%20ready.pdf>> [Consulta: 28-10-2016].



Fig.321. Imágenes de las impresoras 3D utilizadas por la empresa Organovo para la creación de tejidos biológicos. Imágenes extraídas de la plataforma web de las convenciones anuales sobre bioimpresión 3D. Disponible en: <<http://www.3dbioprintingconference.com/3d-bioprinting/organovo-patents-methodology-for-producing-kidney-cells-from-induced-pluripotent-stem-cells/>> [Consulta: 28-10-2016].



Fig.322. Polona Tratnik. *37° C*. 2001. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <http://www.polona-tratnik.si/37C_photos.htm> [Consulta: 28-10-2016].



Fig.323. Polona Tratnik. *Hair In Vitro/Las in Vitro*. 2010-2011. Procedimiento quirúrgico de extracción de pelo y tejido humano, trabajo sobre la muestra y su preparación en el laboratorio. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.polona-tratnik.si/hairinvitrophotos.html>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.324. Polona Tratnik. *Hair In Vitro/Las in Vitro*. 2010-2011. Microfotografía de la modificación de la muestra y su crecimiento in vitro. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.polona-tratnik.si/hairinvitrophotosmicro.html>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.325. Oron Catts e Ionat Zurr. *Victimless Leather: A Prototype of Stitch-less Jacket grown in a Technoscientific Body*. Imágenes extraídas de la página web del proyecto *The Tissue Culture and Art*. Disponible en: <<http://www.tca.uwa.edu.au/vl/images.html>> [Consulta: 01-11-2016].

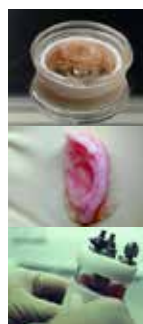


Fig.326. Oron Catts e Ionat Zurr. *Extra Ear. Scale 1/4*. Imágenes extraídas de la página web del proyecto *The Tissue Culture and Art*. Disponible en: <http://www.tca.uwa.edu.au/extra/extra_ear.html> [Consulta: 01-11-2016].

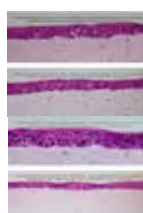


Fig.327. José Eugenio Marchesi. *Transracialismo*. 2014. Microfotografías de las 4 biopsias de Piel. Imágenes extraídas de la exposición *Transracialismo*, realizada en la galería Blanca Soto en el año 2015, Madrid. España. Disponible en: <<http://www.galeriablancasoto.com/#!transracialismo-che-marchesi/cabj>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.328. José Eugenio Marchesi. *Transracialis-mo. Skin Carrier*. 2014. Caja de acero inoxidable retroiluminada y detalles de las cuatro biopsias de Piel en el interior. 75 x 25 x 25 cm. Imágenes extraídas del catálogo del proyecto. Disponible en: <http://dvqlxo2m2q99q.cloudfront.net/000_clients/266380/file/transracialis-mo-2015-chemarchesi.pdf> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.329. Fotografías de Orlan vestida con traje de arlequín, sentada en una camilla antes de comenzar el proceso de biopsia y durante la misma. Symbiotica, Universidad del Oeste de Australia, Perth. Australia. 2007. Imágenes extraídas del catálogo de la exposición *Sk-interfaces*, realizada en el año 2008 en FACT, Fundación para el Arte y la Tecnología Creativa de Liverpool, Reino Unido. HAUSER, Jens. *Sk-interfaces*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008, p.85.



Fig.330. Orlan. *Harlequin Coat*. 2007. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/bio-art/>> [Consulta: 01-11-2016].

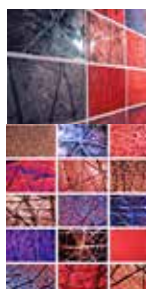


Fig.331. Zane Berzina. *Skin Maps*. 2004. Imágenes de la exposición realizada como parte de su tesis *Skin Stories: Charting and Mapping the Skin*, en la galería Fashion Space, de la Universidad de Moda de Londres, Inglaterra. Reino Unido. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <http://www.zaneberzina.com/skin_maps.htm> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.332. Angelica Dass. *Humanae*. 2012. Proyecto en proceso. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://humanae.tumblr.com/>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.334. Pierre David. *Nuancier*. 2009. 40 dípticos fotográficos. Imagen de la exposición *Nuancier* realizada en el Museo de Arte Moderno de Bahía, Brasil. 2009. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.pierredavid.net/page/fr/nuancier-2>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.335. Pierre David. *Nuancier*. 2009. Imágenes del libro/carta de color *Nuancier*. 28 x 6 x 2,5 cm. 96 páginas. La edición original costó de 250 ejemplares. En 2014 se realizó una reedición con 1200 ejemplares, a cargo de la editorial RVB Books. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.pierredavid.net/page/fr/nuancier-2>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.336. Pierre David. *Nuancier*. 2009. Botes de pintura y carta de color. Imagen de la exposición *Nuancier* realizada en el Museo de Arte Moderno de Bahía, Brasil. 2009. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.pierredavid.net/page/fr/nuancier-2>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.337. Fotografía de un trabajador del Museo de Arte Moderno de Bahía preparando el espacio para la exposición de Pierre David, *Nuancier*. 2009. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.pierredavid.net/page/fr/nuancier-2>> [Consulta: 01-11-2016].

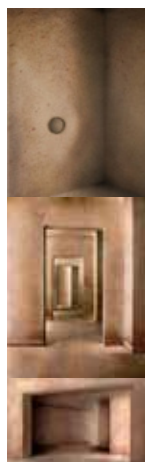


Fig.338. Aziz + Cucher. *Interiors*. 1999-2000. Fotografía a color. Imágenes extraídas de la web de los artistas. Disponible en: <<http://www.azizcucher.net/project/interiors>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.339. Orlan. *Défiguration-Refiguration, Self-hybridations précolombiennes. Self-hybridation N° 25*. 1998. Fotografía a color. 150 x 100 cm. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/photo-2/>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.340. Orlan. *Défiguration-Refiguration, Self-hybridations précolombiennes. Self-hybridation N° 19*. 1998. Fotografía a color. 150 x 100 cm. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/photo-2/>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.341. Orlan. *Défiguration-Refiguration, Self-hybridations précolombiennes. Self-hybridation N° 12.* 1998. Fotografía a color. 150 x 100 cm. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/photo-2/>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.342. Orlan. *Self-hybridations Africaines*, 2000. Máscara de mujer nigeriana con cara de mujer europea de Saint-Étienne. Fotografía en blanco y negro. 125 x 156 cm. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/photo-2/>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.343. Orlan. *Self-hybridations Africaines*, 2002. Mujer Surma con disco en el labio con cara de mujer europea de Saint-Étienne con rulos. Fotografía en blanco y negro. 125 x 156 cm. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/photo-2/>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.344. Orlan. *Self-hybridations Africaines*, 2002. Mujer jirafa Ndebele de origen Ngumi, Zimbabwe, con mujer europea parisina. Fotografía en blanco y negro. 125 x 156 cm. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/photo-2/>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.345. Orlan. *Self-hybridations Africaines*, 2000. Escultura Nuna de Burkina Faso con escarificaciones y mujer europea de Saint-Étienne con bultos en la sien. Escultura de resina y fibra de vidrio. 180 x 100 cm. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/sculpture/>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.346. Orlan. *Self-hybridations Africaines*, 2000. Estatua Baoule de Costa de Marfil con dos pechos en la cabeza y cuerpo de mujer europea, de Loira, con bultos en la sien. Escultura de resina y fibra de vidrio. 190 x 100 cm. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/sculpture/>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.347. Orlan. *Self-hybridations Amérindiennes, Self-hybridation #3.* 2005. Retrato pictórico de Georges Catlin llamado Wash-kam-mon-ya, Fast Dancer, a Warrior, con un retrato fotográfico de Orlan. Fotografía a color. 152,5 x 124,5 cm. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/photo-2/>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.348. Orlan. *Self-hybridations Amérindiennes, Self-hybridation #14.* 2006. Retrato pictórico de Georges Catlin llamado Ah-tón-we-tuck, Cock Turkey, Repeating His Prayer, con un retrato fotográfico de Orlan. Fotografía a color. 152,5 x 124,5 cm. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/photo-2/>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.349. Orlan. *Self-hybridations Amérindiennes, Self-hybridation #18.* 2006. Retrato pictórico de Georges Catlin llamado Sha-có-pay, The Six, Chief of the Plains Ojibwa, con un retrato fotográfico de Orlan. Fotografía a color. 152,5 x 124,5 cm. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/photo-2/>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.350. Orlan. *Self-hybridations Opéra de Pékin N°3.* 2014. Fotografía a color. 120 x 120 cm. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/photo-2/>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.351. Orlan. *Self-hybridations Opéra de Pékin N°4.* 2014. Fotografía a color. 120 x 120 cm. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/photo-2/>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.352. Orlan. *Self-hybridations Opéra de Pékin N°5.* 2014. Fotografía a color. 120 x 120 cm. Imagen extraída de la página web de la artista. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/photo-2/>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.353. Stelarc. *Stretched Skin.* 2009. Fotografía a color. 120 x 180 cm. Imagen extraída de la galería Scott Livesey, Melbourne, Australia. Disponible en: <<http://www.scottliveseygalleries.com/artists.php?ar=1565>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.354. Stelarc. *Stretched Skin.* 2009. Instalación en la exposición *Sk-interfaces: Exploding Borders in Art, Technology and Society*. Casino Luxembourg, en la ciudad de Luxemburgo. Imagen extraída de la Página web de la exposición del Casino Luxembourg. Disponible en: <<http://www.casino-luxembourg.lu/en/Exhibitions/sk-interfaces-Exploding-borders-in-art-technology-and-society>> [Consulta: 01-11-2016].

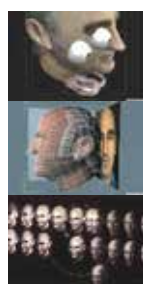


Fig.355. Stelarc. Modelado y animación en el desarrollo del proyecto *Prosthetic Head*. 2003. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en: <<http://www.stelarc.org/?-catID=20290>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.356. Stelarc. Instalación de *Prosthetic Head* en la Bienal de Arte y Tecnología Art. Ficial Emotion 5.0., São Paulo, Brasil. 2010. Imágenes extraídas de la plataforma web de la revista neoyorkina Cool Hunting. Disponible en: <<http://www.coolhunting.com/culture/bienal-of-art>> [Consulta: 01-11-2016].

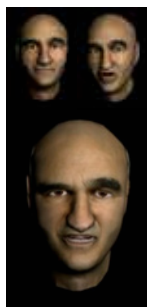


Fig.357. Stelarc. *Prosthetic Head Lecture*. Dispositivo virtual. 2007. Fotografías extraídas del video *Prosthetic Head Lecture*, realizado en Honolulu, Hawái. Estados Unidos. 2007. Imágenes extraídas del video en la página web del artista. Disponible en: <<http://www.stelarc.org/video/?catID=20258>> [Consulta: 01-11-2016].



Fig.358. Nobumichi Asai. *Omote*. 2014. Fotografías de la puesta en escena del dispositivo de proyección y mapeo del rostro. Imágenes extraídas del video de la plataforma web Vimeo. Disponible en: <<https://vimeo.com/103425574>> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.359. Nobumichi Asai. *Omote*. 2014. Resultados del escaneo en 3D de la cabeza específica sobre la que se realiza el proyecto. Imágenes extraídas de la página web del artista. Disponible en: <<http://nobumichiasai.tumblr.com/post/95113422351/omote-making-1-3d-laser-scanning>> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.360. Nobumichi Asai. *Omote*. 2014. Maqueta a tamaño real realizada a partir de los escaneos en 3D y que sirvió como herramienta primordial para la realización de las pruebas del sistema. Imagen extraída de la página web del artista. Disponible en: <<http://nobumichiasai.tumblr.com/post/95113422351/omote-making-1-3d-laser-scanning>> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.361. Nobumichi Asai. *Face Hacking*. 2015. Fotografías de la puesta en escena del dispositivo de proyección y mapeo del rostro. Imágenes extraídas del video de la plataforma web Vimeo. Disponible en: <<https://vimeo.com/117029335>> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.362. Fotografías del video realizado durante la proyección y el mapeo del rostro de Kat Von D para la presentación de productos de maquillaje de la marca de cosméticos Sephora. Evento realizado en Madrid. España. Imágenes extraídas del video de la página web de la empresa española Wildbytes. Disponible en: <<http://wildbytes.cc/work/kat-von-d-live-face-projection-mapping>> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.363. Claudia Robles- Ángel. *Skin*, (Performance). 2012. Fotografías del video realizado durante la performance en el Festival *Audioart* de Caracovia. Polonia. 2013. Imágenes extraídas del video en la página web de la artista. Disponible en: <http://icemser.folkwang-hochschule.de/~robles/wp-content/uploads/Skin_h264_dv.mp4?_1=1> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.364. Claudia Robles- Ángel. *Skin*, (Instalación). 2012. Dispositivo GSR preparado para ser usado por el público durante la instalación realizada en la galería Harvest Works de Nueva York. Estados Unidos. 2015. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://icemser.folkwang-hochschule.de/~robles/wordpress/index.php/skin-gallery/>> [Consulta: 02-11-2016].

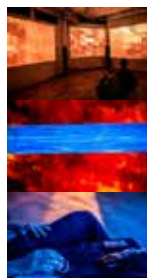


Fig.365. Claudia Robles- Ángel. *Skin*, (Instalación). 2012. Imágenes de la instalación realizada en la galería Harvest Works de Nueva York. Estados Unidos. 2015. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://icemser.folkwang-hochschule.de/~robles/wordpress/index.php/skin-gallery/>> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.366. Rafal Zapala. *Sensorium*. 2014. Imágenes de los dispositivos utilizados para el proyecto: EEG, ECG y GSR. Fotografías extraídas de uno de los videos del proyecto en la página del artista en la plataforma web Vimeo. Disponible en: <<https://vimeo.com/109455967>> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.367. Rafal Zapala. *Sensorium*. 2014. Instalación del proyecto en el Centro Cultural Zamek de Poznań. Polonia. Imágenes extraídas de la página web del Centro cultural Zamek. Disponible en: <<http://www.zamek.poznan.pl/news.pl,67,4076.html>> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.368. Imágenes de los primeros prototipos del parche dérmico *Biostamp* extraídos de la plataforma web neoyorkina Cargo Collective. Disponible en: <<http://cargocollective.com/futurehealth/BioStamp>> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.369. Imagen del parche dérmico *Biostamp* comercializable a través de la empresa estadounidense con base en Kentucky, MC10. Imagen extraída de la página web de la empresa MC10. Disponible en: <<https://www.mc10inc.com/our-products>> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.370. Imágenes de los tatuajes temporales *Tech Tats* y el software específico para su uso. Fotografías extraídas del video de la página web de la empresa Chaotic Moon con base en Austin, Texas. Estados Unidos. Disponible en: <<http://www.chaoticmoon.com/chaos-theory/tech-tats/>> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.371. Bare Conductive. Performance realizada con la tinta conductora Bare ink en aplicación directa sobre la Piel. Exposición *Test-Lab: Intimate interfaces* en el espacio V2 Lab de la ciudad de Róterdam, Países Bajos. 2009. Fotogramas extraídos del vídeo de la performance en la plataforma web YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=3Yljfi1QeaU>> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.372. Bare Conductive. *Contours*. 2013. Instalación con la colaboración del artista Fabio Antonori y la diseñadora Alicja Pytlewska, usando la pintura conductora Bare Ink. *Fashion Lab #2* en el MAK, Museo de Artes Aplicadas de Viena. Austria. 2013. Imágenes extraídas de la página web de Bare Conductive. Disponible en: <<http://www.bare-conductive.com/news/mak-fashion-lab-2-scientific-skin/>> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.373. Jillian Scott. *E-Skin*. 2003-2007. Primera fase de investigación: *Smart Sculptures*. Dispositivos electrónicos preparados para recibir y transmitir las capacidades sensoriales de la Piel humana; temperatura, presión, vibración y propiocepción. Fotogramas del vídeo del proyecto en la página personal de Jillian Scott en la plataforma web Vimeo. Disponible en: <<https://vimeo.com/61534646>> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.374. Jillian Scott. *E-Skin*. 2003-2007. Primera fase de investigación: *Smart Sculptures*. Dispositivos electrónicos y plataforma interactiva. Imágenes de la utilización de las Pielas electrónicas con tres proyecciones sincrónicas en plena interacción en la Universidad de Ciencias Aplicada de Aarau, Suiza. 2004. Fotogramas del vídeo del proyecto en la página personal de Jillian Scott en la plataforma web Vimeo. Disponible en: <<https://vimeo.com/61534646>> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.375. Jillian Scott. *E-Skin*. 2003-2007. Segunda fase de investigación: Talleres con personas con discapacidad visual. Imágenes de los talleres desarrollados en el espacio para la producción artística y la investigación Tanzhaus en la ciudad de Zurich, Suiza. 2005. Fotogramas del vídeo del proyecto en la página personal de Jillian Scott en la plataforma web Vimeo. Disponible en: <<https://vimeo.com/61534646>> [Consulta: 02-11-2016].



Fig.376. Dispositivo *Sentiri*. 2015. Imágenes extraídas de la página web de la empresa Chaotic Moon con base en Austin, Texas. Estados Unidos. Disponible en: <<http://sentiri.chaoticmoon.com/>> [Consulta: 07-11-2016].



Fig.377. Dispositivo de sustitución sensorial a modo de chaleco diseñado en 2015 por el neurólogo David Eagleman y el colegio Baylor de medicina en Houston, Texas. Estados Unidos. Imagen extraída de la página web de David Eagleman. Disponible en: <<http://www.eagleman.com/research/sensory-substitution>> [Consulta: 07-11-2016].



Fig.378. Piel inteligente en una prótesis de mano, desarrollada por investigadores de la Universidad Nacional de Seúl, Corea del Sur. Imagen extraída del artículo KIM, Jaemin et al. —Stretchable silicon nanoribbon electronics for skin prosthesis, *Nature Communications*, 2014, vol.5. Disponible en: <<http://www.nature.com/ncomms/2014/141209/ncomms6747/full/ncomms6747.html>> [Consulta: 07-11-2016].



Fig.379. María Castellanos. *Transductor Sensorial*. 2014. Imágenes extraídas de la página web de la artista. Disponible en: <<http://mariacastellanos.net/?/=seccion/proyectos/entrada/transductor-sensorial>> [Consulta: 07-11-2016].



Fig.380. Lukas Gächter y Ramon Marcel. *Stellvertreter*. 2015. Primer prototipo: en la izquierda par de zapatos de salida. En la derecha, par de zapatos de entrada. Imagen extraída del proyecto en la plataforma web Behance. Disponible en: <<https://www.behance.net/gallery/23541547/stellvertreter>> [Consulta: 07-11-2016].



Fig.381. Lukas Gächter y Ramon Marcel. *Stellvertreter*. 2015. Placa de Arduino acoplado en la pierna para registrar los datos de entrada. Imagen extraída del proyecto en la plataforma web Behance. Disponible en: <<https://www.behance.net/gallery/23541547/stellvertreter>> [Consulta: 07-11-2016].



Fig.382. Lukas Gächter y Ramon Marcel. *Stellvertreter*. 2015. Suela de corcho con los agujeros necesarios para insertar las almohadillas de silicona. Imagen extraída del proyecto en la plataforma web Behance. Disponible en: <<https://www.behance.net/gallery/23541547/stellvertreter>> [Consulta: 07-11-2016].



Fig.383. Lukas Gächter y Ramon Marcel. *Stellvertreter*. 2015. Molde específico para conseguir las formas específicas de las almohadillas en silicona. Imagen extraída del proyecto en la plataforma web Behance. Disponible en: <<https://www.behance.net/gallery/23541547/stellvertreter>> [Consulta: 07-11-2016].



Fig.384. Lukas Gächter y Ramon Marcel. *Stellvertreter*. 2015. Par de zapatos de salida conectados con las bombas de aire. Fotograma extraído del vídeo del proyecto en la plataforma web Behance. Disponible en: <<https://www.behance.net/gallery/23541547/stellvertreter>> [Consulta: 07-11-2016].



Fig.385. Lukas Gächter y Ramon Marcel. *Stellvertreter*. 2015. Par de zapatos de salida conectados con las bombas de aire y su modificación. Fotograma extraído del vídeo del proyecto en la plataforma web Behance. Disponible en: <<https://www.behance.net/gallery/23541547/stellvertreter>> [Consulta: 07-11-2016].



Fig.386. BeAnotherLab. *The Machine to be Another*. 2013. Diagrama funcional básico del sistema. Imagen extraída de la documentación específica del proyecto en la página web del colectivo. Phillipe Bertrand et al. —The Machine to Be Another: embodiment performance to promote empathy among individuals, BeAnotherLab, 2014. p.1. Disponible en: <http://www.themachinetobeanother.org/wp-content/uploads/2013/09/THE_MACHINE_TO_BE_ANOTHER_PAPER_2014.pdf> [Consulta: 07-11-2016].



Fig.387. BeAnotherLab. *The Machine to be Another. La noia de les llagrimes vermelles*. 2013. Imagen de la performance en el centro L'Estruch de Sabadell, Barcelona. España. Imagen extraída de la página web del colectivo. Disponible en: <<http://www.themachinetobeanother.org/?p=745>> [Consulta: 07-11-2016].



Fig.388. BeAnotherLab. *The Machine to be Another*. Performance con el senegalés Youssoupha Diop. 2013. Imagen de la performance en el centro L'Estruch de Sabadell, Barcelona. España. Imagen extraída del vídeo de la performance en la página web del colectivo. Disponible en: <<http://www.themachinetobeanother.org/?p=214>> [Consulta: 07-11-2016].



Fig.389. BeAnotherLab. *The Machine to be Another. In Merce's wheels*. 2013. Imagen de la performance en el centro L'Estruch de Sabadell, Barcelona. España. Imagen extraída de la página web del colectivo. Disponible en: <http://www.themachinetobeanother.org/?page_id=33> [Consulta: 07-11-2016].

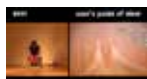


Fig.390. BeAnotherLab. *The Machine to be Another. Caracoleando en espejo*. 2013. Imagen de la performance en el centro L'Estruch de Sabadell, Barcelona. España. Imagen extraída del vídeo de la performance en la página web del colectivo. Disponible en: <<http://www.themachinetobeanother.org/?p=924>> [Consulta: 07-11-2016].



Fig.391. BeAnotherLab. *The Machine to be Another. Gender swap*. 2013. Imágenes del experimento con diferentes usuarios en Fab Lab de Barcelona. España. Fotogramas extraídos del vídeo del proyecto en la página web del colectivo. Disponible en: <<http://beanotherlab.org/gender-swap-experiment/>> [Consulta: 07-11-2016].

9. Bibliografía

8 Bibliografía

Bibliografía citada

Libros

ABRAMOVIĆ, Marina, DANERI, Anna, PIETRANTONIO, Giacinto Di, HEGYI, Lóránd, SANZIO, Societas Raffaello y VETTESE, Angela. *Marina Abramović*. 1ª ed. Milano: Charta, 2002. ISBN 88-8158-365-8.

AGUILAR GARCÍA, Teresa. *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. 1ª ed. Madrid: Casimiro, 2013. ISBN 978-84-15715-33-7.

ALIAGA, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. 1ª ed. Madrid: Nerea, 2004. ISBN 84-89569-89-4.

ALIAGA, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2007. ISBN 978-84-460-2279-4.

ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del estado. Freud y Lacan*. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003. ISBN 950-602-032-9.

AMORÓS BLASCO, Lorena. *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. 1ª ed. Murcia: Cendeac, 2005. ISBN 84-609-5249-5.

ANZIEU, Didier. *El yo-piel*. 1ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. ISBN 84-7030-307-4.

ARIAS MUÑOZ, José Adolfo. *La antropología fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty*. 1ª ed. Madrid: Fragua, 1975. ISBN 978-84-7074-024-4.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. 1ª ed. Madrid: Gredos, 1994. ISBN 84-249-1666-2.

ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. [en línea] Edición Digital Gredos, 2011. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/acer_alma.pdf>.

BACH-Y-RITA, Paul. *Nonsynaptic diffusion neurotransmission and late brain reorganization*. 1ª ed. New York: Demos, 1995. ISBN 978-0-939957-77-4.

BARNETT, Heather. *Broad Vision. Inspired by... Images from science*. 1ª ed. London: University of Westminster, 2012. ISBN 978-0-9550951-6-0.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. 6ª ed. Barcelona: Tusquets, 1992. ISBN 84-7223-061-9.

BATAILLE, Georges. *El ojo pineal. Precedido de El ano solar y Sacrificios*. [en línea] 2ª ed. Valencia: Pre-Textos, 1997. Disponible en: <84-85081-21-8>.

BENTHIEN, Claudia. *Skin: On the Cultural Border Between Self and the World*. 1ª ed. New York: Columbia University Press, 2002. ISBN 978-0-231-12503-1.

BLOCKER, Jane. *Where Is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*. 1ª ed. North Carolina: Duke University Press Books, 1999. ISBN 978-0-8223-2324-2.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. 6ª ed. Barcelona: Anagrama, 1998. ISBN 978-84-339-0589-5.

BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007. ISBN 978-84-493-2030-9.

BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. 1ª ed. Madrid: Síntesis, 2009. ISBN 84-9756-177-5.

CARAVANAGH, sheila L., FAILLER, Angela y ALPHA JOHNSTON HURST, Rachel. *Skin, Culture and Psychoanalysis*. 1ª ed. London: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 978-0-230-36506-3.

CASTILLA DEL PINO, Carlos. *Introducción al masoquismo. Sacher-Masoch. La Venus de las pieles*. 1ª ed. Madrid: Alianza, 1973. ISBN 978-84-206-1449-6.

CATLIN, George. *O-Kee-Pa: A Religious Ceremony; And other Customs of the Mandan*. [en línea] 1ª ed. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co., 1867. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://archive.org/stream/okeepareligiousc00catl#page/n117/mode/2up>>.

CHARCOT, Jean Martin y RICHER, Paul. *Los endemoniados en el arte*. 1ª ed. Jaén: Ediciones del lunar, 2000. ISBN 84-923436-9-9.

CHARCOT, Jean-Martin, RICHER, Paul, FÉDIDA, Pierre y DIDI-HUBERMAN, Georges. *Les Démoniaques dans l'art*. 1ª ed. Paris: Macula, 1984. ISBN 978-2-86589-012-0.

CONNOR, Steven. *The Book of Skin*. 1ª ed. London: Reaktion Books, 2004. ISBN 1-86189-193-8.

CORTÉS, José Miguel G. *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*. 1ª ed. Valencia: Consellería de Cultura, Educación y ciencia, 1996. ISBN 84-482-1275-4.

CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama, 2003. ISBN 84-339-0549-X.

CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2005. ISBN 978-84-460-2087-5.

CRITICAL ART ENSEMBLE. *The electronic disturbance*. [en línea] 1ª ed. New York: Autonomedia, 1994. Disponible en: <<http://critical-art.net/?p=244>>. ISBN 1-57027-006-6.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. *Cuerpo, ingravidez y enfermedad*. 1ª ed. Barcelona: Bellaterra, 2013. ISBN 978-84-7290-641-9.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. 1ª ed. Murcia: Tabularium, 2004. ISBN 978-84-95815-38-5.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. 1ª ed. Murcia: Cendeac, 2004. ISBN 84-606-3663-1.

CURNIER, Jean-Paul y SURYA, Michel. *Sur David Nebreda*. 1ª ed. Paris: Léo Scheer, 2000. ISBN 2-914172-30-3.

DAVID, Mariana. *SEMEFO. 1990-1999. De la morgue al museo*. 1ª ed. México: Universidad Autónoma Metropolitana / el Palacio Negro / La Colección Jumex / Fonca-Conaculta, 2011. ISBN 978-607-477-616-4.

DE BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo. La experiencia vivida*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1987. ISBN 950-516-069-2.

- DELEUZE, Gilles. *Conversaciones. 1972-1990*. 5ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2014. ISBN 978-84-8191-021-6.
- DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 2012. ISBN 978-84-7509-556-1.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987a. ISBN 84-7509-424-4.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. 2ª ed. Madrid: Arena Libros, 2005. ISBN 84-95897-28-8.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Comunicación, 1984. ISBN 84-7509-317-5.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987b. ISBN 84-7509-414-7.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 9ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2010. ISBN 978-84-85081-95-0.
- DELEUZE, Gilles. *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2008. ISBN 978-950-518-711-9.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *¿Qué es la filosofía?*. 4ª ed. Barcelona: Anagrama, 1993. ISBN 84-339-1364-6.
- DEMELLO, Margo. *Inked: Tattoos and Body Art around the World. Vol. 1*. 1ª ed. California: ABC-CLIO, 2014a. ISBN 978-1-61069-075-1.
- DEMELLO, Margo. *Inked: Tattoos and Body Art around the World. Vol. 2*. 1ª ed. California: ABC-CLIO, 2014b. ISBN 978-1-61069-075-1.
- DERY, Mark. *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*. 1ª ed. Madrid: Siruela, 1998. ISBN 84-7844-396-7.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 1ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. ISBN 978-987-1156-32-0.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2007. ISBN 978-84-376-2381-8.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*. 1ª ed. Torino, Italia: Bollati Boringhieri, 2009a. ISBN 978-88-339-2012-2.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Valencia: Cuatro, 2009b. ISBN 978-84-934176-9-7.
- DUPONT, Florence, FEHER, Michel, NADDAFF, Ramona y TAZI, Nadia. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. 1ª ed. Madrid: Taurus, 1990. ISBN 84-306-0152-X.
- DZIEWIOR, Yilmaz, GOLDBERG, Roselee y STORR, Robert. *Zhang Huan*. 1ª ed. London: Phaidon, 2009. ISBN 978-0-7148-4924-9.
- EAGLETON, Terry. *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 2001. ISBN 84-493-1096-2.
- EAGLETON, Terry. *Sobre el mal*. 1ª ed. Barcelona: Península, 2010. ISBN 978-84-9942-061-5.

- ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. ISBN 978-968-16-1058-6.
- ELKINS, James. *Pictures of the body. Pain and metamorphosis*. 1ª ed. California: Stanford University Press, 1999. ISBN 978-0-8047-3024-2.
- FLYNN, Tom. *El cuerpo en la escultura*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2002. ISBN 978-84-460-1154-5.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2001. ISBN 84-460-1329-0.
- FOUCAULT, Michel. *De lenguaje y literatura*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996. ISBN 84-493-0227-7.
- FOUCAULT, Michel. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. 20ª ed. México: Siglo XXI, 2001a. ISBN 968-23-0068-1.
- FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. 3ª ed. Valencia: Pre-Textos, 1993. ISBN 84-85081-91-9.
- FOUCAULT, Michel. *Estrategias de poder. Obras esenciales. Volumen II*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999a. ISBN 84-493-0695-7.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. 2ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 1999b.
- FOUCAULT, Michel. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001b. ISBN 950-602-433-2.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. 2ª ed. Madrid: La Piqueta, 1979. ISBN 84-7.443-017-8.
- FOUCAULT, Michel. *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France. (1978-1979)*. 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. ISBN 978-950-557-715-6.
- FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2008. ISBN 978-950-12-5026-8.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. ISBN 987-98701-4-X.
- GONZÁLEZ, Juan C. *Perspectivas contemporáneas sobre la cognición: percepción, categorización y conceptualización*. 1ª ed. México: Siglo XXI, 2006. ISBN 968-23-2670-2.
- GRAY, John, NOCHLIN, Linda, SYLVESTER, David y SCHAMA, Simon. *Jenny Saville*. 1ª ed. New York: Rizzoli, 2005. ISBN 978-0-8478-2757-2.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 2006. ISBN 84-7509-166-0.
- HEIDEGGER, Martin. RIVERA CRUCHAGA, Jorge Eduardo (trad.). *Ser y tiempo*. 1ª ed. Santiago de Chile: Universitaria, 1997. ISBN 956-11-1327-1.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *La so(m)bra de lo real. El arte como vomitorio*. 1ª ed. Valencia: Diputación de Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, 2006. ISBN 84-7822-467-X.
- JANOUGH, Gustav. *Conversaciones con Kafka. Notas y recuerdos*. 1ª ed. Madrid: Destino, 1997. ISBN 84-233-2832-5.

JOHANNISSON, Karin. *Los signos. El médico y el arte de la lectura del cuerpo*. 1ª ed. Barcelona: Melusina, 2006. ISBN 978-84-96614-09-3.

JOHNSON, Dominic. *Pleading in the blood. The art and performances of Ron Athey*. 1ª ed. United Kingdom: Intellect Ltd / Live Art Development Agency, 2015. ISBN 978-1-78320-427-4.

JONES, Amelia. *Body art. Performing the subject*. 1ª ed. Minneapolis / London: University of Minnesota, 1998. ISBN 0-8166-2772-X.

KANT, Immanuel. MARTÍNEZ MARZOA, Felipe (trad.). *La religión dentro de los límites de la mera razón*. 1ª ed. Madrid: Alianza, 2001. ISBN 84-206-3791-2.

KRAFF-EBING, Richard. *Psychopathia Sexualis, with special reference to Contrary Sexual Instinct: a Medico-Legal study*. [en línea] 7ª ed. Philadelphia: The F.A. Davis Company, 1894. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://selfdefinition.org/possession/Kraft-Ebbing-Psychopathia-Sexualis.pdf>>.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Celine*. 6ª ed. Madrid: Siglo XXI, 2006. ISBN 968-23-1515-8.

LACAN, Jacques. *Escritos I*. 1ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013. ISBN 978-84-15555-18-6.

LE BRETON, David. *Antropología del dolor*. 1ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1999. ISBN 84-322-0833-7.

LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. ISBN 950-602-333-6.

LE BRETON, David. *El silencio*. 2ª ed. Madrid: Sequitur, 2006. ISBN 978-84-95363-26-8.

LE BRETON, David. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009. ISBN 978-950-602-555-7.

LE BRETON, David. *Rostros. Ensayo de Antropología*. 1ª ed. Buenos Aires: Letra Viva, 2010. ISBN 978-950-649-281-6.

LE BRETON, David. *Adiós al cuerpo*. 2ª ed. México: La Cifra, 2011. ISBN 84-322-0833-7.

LE BRETON, David. *El tatuaje*. 1ª ed. Madrid: Casimiro, 2013. ISBN 978-84-15715-32-0.

LOMBA FUENTES, Joaquín. *Principios de la filosofía del arte griego*. Barcelona: Anthropos, 1987. ISBN 84-7658-048-7.

LÓPEZ MATO, Omar R. *Monstruos como nosotros. Historias de freaks, colosos y prodigios*. 1ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2012. ISBN 978-950-07-3898-9.

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna : informe sobre el saber*. 9ª ed. Madrid: Cátedra, 2006. ISBN 978-84-376-0466-4.

MAIER, Corinne. *Lo obsceno. La muerte en acción*. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. ISBN 950-602-515-0.

MANCUSO, Hugo R. *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2005. ISBN 978-950-12-2721-5.

MANOVICH, Lev. *El software toma el mando*. 1ª ed. Barcelona: UOC. Universitat Oberta de Catalunya, 2013. ISBN 978-84-9029-863-3.

MARSH, Anne. *Body and self. Performance Art in Australia. 1969-92*. 1ª ed. Melbourne: Oxford University Press, 1993. ISBN 978-0-19-553506-8.

MARTÍNEZ ROSSI, Sandra. *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. 1ª ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2011. ISBN 978-84-691-6445-7.

MAUDE-ROXBY, Alice y MASSON, Françoise. *On record: advertising, architecture and the actions of Gina Pane*. 1ª ed. London: Artwords Press, 2004. ISBN 0-9543908-2-2.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. 1ª ed. Barcelona: Planeta - Agostini, 1993. ISBN 84-395-2219-3.

MILLER, Jacques-Alain. *El Otro que no existe y sus comités de ética*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2005. ISBN 950-12-8856-0.

MILLER, Jacques-Alain. *Extimidad. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2010. ISBN 978-950-12-8858-2.

MONTAGU, Ashley. *El tacto. La importancia de la piel en las relaciones humanas*. 3ª ed. Barcelona: Paidós, 2004. ISBN 978-84-493-1647-0.

MONTAGU, Ashley y MATSON, Floyd. *El contacto humano*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1983. ISBN 84-7509-217-9.

MOSCOSO, Javier. *Historia cultural del dolor*. 1ª ed. Madrid: Taurus, 2011. ISBN 978-84-306-0815-7.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. 1ª ed. Madrid: Arena Libros, 2003. ISBN 978-84-95897-80-0.

O'DELL, Kathy. *Contract with the skin. Masochism, performance art and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota, 1998. ISBN 978-0-8166-2887-2.

ORTEGA Y GASSET, José. *El hombre y la gente*. 9ª ed. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2006. 287 pp. ISBN 84-206-4108-1.

PANE, Gina. *Lettre à un(e) inconnu(e)*. 1ª ed. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 2003. ISBN 978-2-84056-147-7.

PLENCK, Josephi Jacobi. *Doctrina de morbis cutaneis. Qua hi morbi in suas classes, genera & species rediguntur*. [en línea] 1ª ed. Viennae: Apud Rudolphum Graeffer, 1776. [Consulta: 27 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://elibriospdf.com/verpdf/josephi-jacobi-plenck-...-doctrina-de-morbis-cutaneis-qua-hi-morbi-in-suas-classes,-genera-et-species-rediguntur/bKdBhZLzbKLfbKLo/>>.

PRECIADO, Paul B. *Testo Yonqui*. 1ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2008. ISBN 978-84-670-2693-1.

RELLA, Franco. *En los confines del cuerpo*. 2ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004. ISBN 978-950-602-480-2.

RODRÍGUEZ, Junius P. *The Historical Encyclopedia of World Slavery [2 Volumes]*. 1ª ed. California: ABC-CLIO, 1997. ISBN 978-0-87436-885-7.

ROSSET, Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. 1ª ed. Barcelona: Tusquets, 1993. ISBN 84-7223-688-9.

RUIDO, María. *Ana Mendieta*. 1ª ed. Hondarribia, Guipúzcoa: Nerea, 2002. ISBN 84-89569-71-1.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. 1ª ed. Buenos Aires: Biblos, 2012. ISBN 978-987-691-005-7.

SENNETT, Richard. *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. 1ª ed. Madrid: Alianza, 1997. ISBN 84-206-9489-4.

SERRES, Michel. *Le Tiers-Instruit*. 1ª ed. Paris: Gallimard, 1992. ISBN 978-2-07-032723-2.

SOFSKY, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. 1ª ed. Madrid: Adaba, 2006. ISBN 978-84-96258-71-6.

SOLANS, Piedad. *Accionismo Vienés*. 1ª ed. Hondarribia, Guipúzcoa: Nerea, 2000. ISBN 84-89569-37-1.

SONTANG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. 1ª ed. Buenos Aires: Taurus, 2003. ISBN 978-950-511-887-8.

STAROBINSKY, Jean, FEHER, Michel, NADDAFF, Ramona y TAZI, Nadia. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. 1ª ed. Madrid: Taurus, 1990. ISBN 84-306-0151-1.

STILES, Kristine. *Concerning Consequences. Studies in Art, Destruction, and Trauma*. 1ª ed. Chicago; London: University of Chicago Press, 2016. ISBN 978-0-226-77453-4.

STILES, Kristine, BIESENBAACH, Klaus y ILES, chrissie. *Marina Abramović*. [en línea] 1ª ed. London: Phaidon, 2008. Disponible en: <978-0-7148-4802-0>.

ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Surplus LIFE: The Philosophy of Contemporary Transitional Art and Form of Life. With Regards to the Artistic Productions of Polona Tratnik*. [en línea] 1ª ed. Ljubljana: Horizonti, 2011. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.polona-tratnik.si/knjiga%206%20final.pdf>>. ISBN 978-961-92963-2-5.

TORRAS, Meri. *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad I*. 1ª ed. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007. ISBN 978-84-490-2521-1.

ULNIK, Jorge C. *El psicoanálisis y la piel*. 1ª ed. Madrid: Síntesis, 2004. ISBN 978-84-9756-248-5.

ULRICH OBRIST, Hans, DURAND, Régis, ZUGAZAGOITIA, Julian, HEARTNEY, Eleanor, BUCI-GLUCKSMANN, Christine y BLISTÈNE, Bernard. *Orlan*. 1ª ed. Paris: Flammarion, 2004. ISBN 978-2-08-011291-0.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. 1ª ed. Paris: Gallimard, 1960. ISBN 978-2-07-010577-9.

VALÉRY, Paul. *L'Idée fixe ou Deux Hommes à la mer*. 1ª ed. Paris: Gallimard, 1966. ISBN 978-2-07-102198-6.

VERNANT, Jean-Pierre, FEHER, Michel, NADDAFF, Ramona y TAZI, Nadia. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. 1ª ed. Madrid: Taurus, 1990. ISBN 84-306-0150-3.

VIRILIO, Paul. *El procedimiento silencio*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2005. ISBN 950-12-6526-9.

VIRILIO, Paul y BAJ, Enrico. *Discursos sobre el horror en el arte*. 1ª ed. Madrid: Casimiro, 2013. ISBN 978-84-938375-1-8.

VISO, Olga. *Unseen Mendieta. The unpublished work of Ana Mendieta*. 1ª ed. Munich, Berlín, Londres, Nueva York: Prestel, 2008. ISBN 978-3-7913-3966-5.

WAJCMAN, Gerard. *El objeto del siglo*. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. ISBN 978-950-518-712-6.

WILSON, Stephen. *Information Arts. Intersections of Art, Science, and Technology*. 1ª ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002. ISBN 0-262-23209-X.

WOODROW, Barfield. *Cyber-Humans. Our Future with Machines*. 1ª ed. Switzerland: Copernicus, 2015. ISBN 978-3-319-25048-9.

ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. 1ª ed. México: Siglo XXI, 1999. ISBN 978-84-323-1400-1.

ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003. ISBN 987-1105-37-1.

ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009. ISBN 978-84-493-2208-2.

Secciones de libros

AMORÓS BLASCO, Lorena. "Anexo IV. Algunas respuestas de Orlan a Francesca Alfano Miglietti, 1997". En: *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. 1ª ed. Murcia: Cendeac, 2005a. 1ª ed. pp. 237-247. ISBN 84-609-5249-5.

AMORÓS BLASCO, Lorena. "Anexo IV. Algunas respuestas de Stelarc a Francesca Alfano Miglietti (FAM) y a Antonio Caronia, 1997". En: *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. 1ª ed. Murcia: Cendeac, 2005b. 1ª ed. pp. 288-295. ISBN 84-609-5249-5.

ARDENNE, Paul. "Figurar lo humano en el siglo XX". En: CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (eds.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. 1ª ed. Murcia: Cendeac, 2004. 1ª ed. pp. 35-45. ISBN 84-606-3663-1.

BATAILLE, Georges. "El año solar". En: *El ojo pineal. Precedido de El año solar y Sacrificios*. 2ª ed. Valencia: Pre-Textos, 1997. 2ª ed. ISBN 84-85081-21-8.

BERZINA, Zane. "Re-thinking Touch". En: *Sk-interfaces*. 1ª ed. Liverpool: Liverpool University Press, 2008. 1ª ed. pp. 147-149. ISBN 978-1-84631-149-9.

BLANCH, Teresa. "Rojo. Diálogos entre Teresa Blanch y Javier Pérez". En: *Javier Pérez. Mutaciones*. 1ª ed. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004. 1ª ed. pp. 16-55. ISBN 84-8026-246-X.

BUCHER, Mayo y BUCHER, Indigo. "A Walk Through the Exhibition. Mayo and Indigo Bucher". En: MARTA, Karen y CASTETS, Simon (eds.), *Heidi Bucher*. 1ª ed. New York: Karma, 2015. 1ª ed. pp. 15-19. ISBN 978-1-942607-14-4.

CASTILLA DEL PINO, Carlos. "Introducción al masoquismo". En: *Introducción al masoquismo. Sacher-Masoch. La Venus de las pieles*. 1ª ed. Madrid: Alianza, 1973. 1ª ed. ISBN 978-84-206-1449-6.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. "Rituales elípticos del sujeto. Tentativas en torno a la obra de Javier Pérez". En: *Espacio uno. Un espacio. Villa Iris*. 1ª ed. Madrid / Santander: Museo

Nacional Centro de Arte Reina sofía / Fundación Marcelino Botín, 1998. 1ª ed. pp. 124-143. ISBN 84-8026-115-3.

CATTS, Oron y ZURR, Ionat. "The Ethics of Experiential Engagement with the Manipulation of Life". En: DA COSTA, Beatriz y PHILLIPS, Kavita (eds.), *Tactical Biopolitics - Art, Activism, and Technoscience*. [en línea] 1ª ed. USA: MIT Press, 2008. 1ª ed. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <http://research-repository.uwa.edu.au/files/1457347/5160_PID5160.pdf>. ISBN 978-0-262-51491-0. 125-142

CONNOR, Steven. "Stigmata". En: *The Book of Skin*. 1ª ed. London: Reaktion Books, 2004. 1ª ed. pp. 119-146. ISBN 1-86189-193-8.

DELEUZE, Gilles. "La Inmanencia: una vida...". En: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas. (1975-1995)*. 1ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2007. 1ª ed. pp. 347-351. ISBN 978-84-8191-850-2.

DELEUZE, Gilles. "Post-scriptum sobre las sociedades de control". En: *Conversaciones. 1972-1990*. 5ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2014. 5ª ed. pp. 277-286. ISBN 978-84-8191-021-6.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. "Año Cero - Rostridad". En: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 9ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2010. 9ª ed. pp. 173-196. ISBN 978-84-85081-95-0.

DESCARTES, René. "La Dioptrique". En: *Discours de la méthode. Pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences; La Dioptrique; Les Meteores; La Geometrie*. [en línea] Paris: Ian Maire, 1637. pp. 85-236. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <https://archive.org/stream/bub_gb_s6lSHDngPFoC#page/n125/mode/2up>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "La imagen-matriz". En: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 1ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. 1ª ed. pp. 83-118. ISBN 978-987-1156-32-0.

DOCTOR RONCERO, Rafael. "Javier Pérez. Hábitos". En: *Espacio uno. Un espacio. Villa Iris*. 1ª ed. Madrid / Santander: Museo Nacional Centro de Arte Reina sofía / Fundación Marcelino Botín, 1998. 1ª ed. pp. 120-121. ISBN 84-8026-115-3.

DUPONT, Florence. "El otro cuerpo del emperador-dios". En: FEHER, Michel, NADDAFF, Ramona y TAZI, Nadia (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. 1ª ed. Madrid: Taurus, 1992. 1ª ed. pp. 396-419. ISBN 84-306-0152-X.

ELKINS, James. "Membranes". En: *Pictures of the body. Pain and metamorphosis*. 1ª ed. California: Stanford University Press, 1999. 1ª ed. ISBN 978-0-8047-3024-2.

ESCUADERO, Jesús Adrián. "Cuerpo y representación. Una panorámica general". En: TORRAS, Meri (ed.), *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad I*. 1ª ed. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007. 1ª ed. ISBN 978-84-490-2521-1.

FÉRÉ, Charles y LAMY, Henri. "La dermatographie". En: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. [en línea] 1ª ed. Paris: Lecrosnier / Babé, 1889. 1ª ed. pp. 283-289. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <http://jubilotheque.upmc.fr/fonds-nvicono/CS_000002_002/document.pdf?name=CS_000002_002_pdf.pdf>.

FOUCAULT, Michel. "Curso del 7 de enero de 1976". En: *Microfísica del poder*. 2ª ed. Madrid: La Piqueta, 1979a. 2ª ed. pp. 125-137. ISBN 84-7.443-017-8.

FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, la genealogía, la historia". En: *Microfísica del poder*. 2ª ed. Madrid: La Piqueta, 1979b. 2ª ed. pp. 7-30. ISBN 84-7.443-017-8.

FOUCAULT, Michel. "Verdad y poder". En: *Microfísica del poder*. 2ª ed. Madrid: La Piqueta, 1979c. 2ª ed. pp. 175-189. ISBN 84-7.443-017-8.

FOUCAULT, Michel. "Prefacio a la transgresión". En: *De lenguaje y literatura*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996. 1ª ed. pp. 123-142. ISBN 84-493-0227-7.

FOUCAULT, Michel. "¿Crisis de la medicina o crisis de la antimedicina?". En: *Estrategias de poder. Obras esenciales*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999a. 1ª ed. pp. 343-361. ISBN 84-493-0695-7.

FOUCAULT, Michel. "Nacimiento de la medicina social". En: *Estrategias de poder. Obras esenciales*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999b. 1ª ed. pp. 363-384. ISBN 84-493-0695-7.

FOUCAULT, Michel. "Post-Scriptum. El sujeto y el poder". En: DREYFUS, Hubert L. y RABINOW, Paul (eds.), *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001. 1ª ed. pp. 241-259. ISBN 950-602-433-2.

FOWKES, Maja y FOWKES, Reuben. "The post-national in East European art: from socialist internationalism to transnational communities". En: MALINOWSKY, Jerzy (ed.), *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe. Vol.2*. [en línea] Society of Modern Art / Tako Publishing House Toruń, 2012. pp. 231-237. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.translocal.org/pdfs/postnational.pdf>>. ISBN 978-83-924110-9-3.

FREUD, Sigmund. "El yo y el ello". En: *Obras completas. El yo y el ello y otras obras. (1923-1925)*. 4ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1992a. 4ª ed. pp. 1-66. ISBN 950-518-595-2.

FREUD, Sigmund. "Pulsiones y destinos de pulsión. (1915)". En: *Obras completas. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras. (1914-1916)*. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1992b. 2ª ed. ISBN 950-518-590-1.

FREUD, Sigmund. "El malestar en la cultura". En: *El malestar en la cultura y otros ensayos*. 3ª ed. Madrid: Alianza, 2010. 3ª ed. ISBN 978-84-206-6414-9.

GITELMAN, Lisa. "'Raw Data' is an Oximoron". En: CHUN, Wendy Hui Kyong y WATKINS FISHER, Anna (eds.), *New media, old media; a history and theory reader*. 2ª ed. London: Routledge, 2016. 2ª ed. pp. 167-176. ISBN 978-1-138-02109-9.

GRAY, John. "The Landscape of the body: Ballard, Bacon, and Saville". En: GAAGOSIAN GALLERY (ed.), *Jenny Saville*. 1ª ed. New York: Rizzoli, 2005. 1ª ed. pp. 8-10. ISBN 978-0-8478-2757-2.

HARAWAY, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century". En: WEISS, Joel, NOLAN, Jason, HUNSINGER, Jeremy y TRIFONAS, Peter (eds.), *The International Handbook of Virtual Learning Environments*. 1ª ed. Netherlands: Springer, 2006. 1ª ed. pp. 117-158. ISBN 978-1-4020-3802-0.

HEARTNEY, Eleanor. "Zhang Huan: Becoming the body". En: *Zhang Huan. Altered States*. [en línea] 1ª ed. Charta / Asia Society, 2007. 1ª ed. [Consulta: 21 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.zhanghuan.com/ShowText.asp?id=30&sClassID=1>>. ISBN 978-88-8158-641-7.

HUAN, Zhang. "A Piece of Nothing". En: *Zhang Huan. Altered States*. [en línea] 1ª ed. Charta / Asia Society, 2007. 1ª ed. [Consulta: 21 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.zhanghuan.com/ShowText.asp?id=31&sClassID=1>>. ISBN 978-88-8158-641-7.

JOHNSON, Dominic. "Does a bloody towel represent the ideals of the american people? Ron Athey and the culture wars". En: JOHNSON, Dominic (ed.), *Pleading in the blood. The art and performances of Ron Athey*. 1ª ed. United Kingdom: Intellect Ltd / Live Art Development Agency, 2015. 1ª ed. pp. 64-93. ISBN 978-1-78320-427-4.

LACAN, Jacques. "XI. Ideal del yo y yo-ideal". En: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud. 1953-1954*. 3ª ed. Buenos Aires: Paidós, 1981. 3ª ed. pp. 197-216. ISBN 978-950-12-3971-3.

LACAN, Jacques. "Conferencia en Ginebra sobre el síntoma". En: *Intervenciones y textos II*. 1ª ed. Buenos Aires: Manantial, 1988. 1ª ed. pp. 115-144. ISBN 950-9515-21-3.

LACAN, Jacques. "X. Breves comentarios al margen.". En: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis. 1959-1960*. 3ª ed. Buenos Aires: Paidós, 1990. 3ª ed. pp. 158-170. ISBN 950-12-3977-2.

LANNOIS, Maurice. "Dermographisme chez des épileptiques. Atteints d'helminthiase intestinale". En: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. [en línea] 1ª ed. Paris: Masson / Cie Editeurs, 1901. 1ª ed. pp. 207-213. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <<https://archive.org/stream/nouvelleiconogr00nervgoog#page/n275/mode/2up/search/lannois>>.

MILLET, Catherine. "David Nebreda et le double photographique. Entretien avec Catherine Millet". En: CURNIER, Jean-Paul y SURYA, Michel (eds.), *Sur David Nebreda*. 1ª ed. Paris: Léo Scheer, 2000. 1ª ed. pp. 11-20. ISBN 2-914172-30-3.

MONTANO, Linda M. "Ritual/death. Ana Mendieta". En: *Performance artists talking in the eighties. Sex, food, money/fame, ritual/death*. 1ª ed. California: University of California Press, 2000. 1ª ed. pp. 394-399. ISBN 978-0-520-21022-6.

MUNDER, Heike. "The Act of Shedding the Skin". En: MARTA, Karen y CASTETS, Simon (eds.), *Heidi Bucher*. 1ª ed. New York: Karma, 2015. 1ª ed. pp. 55-61. ISBN 978-1-942607-14-4.

ORLAN. "Conferencia. «Esto es mi cuerpo... Esto es mi software»". En: *Orlan. 1964-2001*. 1ª ed. Vitoria-Gasteiz / Salamanca: Artium / Universidad de Salamanca, 2002a. 1ª ed. pp. 100-105. ISBN 84-932578-2-6.

ORLAN. "Virtual y real: dialéctica y complejidad". En: *Orlan. 1964-2001*. 1ª ed. Vitoria-Gasteiz / Salamanca: Artium / Universidad de Salamanca, 2002b. 1ª ed. pp. 134-137. ISBN 84-932578-2-6.

ORLAN. "Manifeste «L'Art Charnel»". En: *Orlan*. 1ª ed. Paris: Flammarion, 2004. 1ª ed. pp. 186. ISBN 978-2-08-011291-0.

OVIDIO NASÓN, Publio. "Libro VI". En: *Metamorfosis*. 1ª ed. Madrid: Centro Superior de Investigaciones científicas, 1984. 1ª ed. ISBN 84-00-05629-9.

PRECIADO, Paul B. "OCCUPY SEX. Notas desde la revolución feministapornopunk". En: *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. 1ª ed. Madrid: This Side Up, 2013. 1ª ed. pp. 265-282. ISBN 978-84-934916-6-6.

PUIG SANZ, Lluís. "Anatomía y fisiología de la piel humana". En: FERRÁNDIZ, Carlos (ed.), *Dermatología clínica*. 4ª ed. Barcelona: Elsevier, 2014. 4ª ed. pp. 1-9. ISBN 978-84-9022-147-1.

RABINOWITZ, Cay Sophie. "Aziz + Cucher: Landscapes and Interiors". En: *Aziz + Cucher: 24 March - 29 April 2006*. [en línea] 1ª ed. Sydney: Arterreal, 2006. 1ª ed. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.azizcucher.net/critical-text/aziz-cucher-landscapes-and-interiors-catalog-essay-by-cay-sophie-rabinowitz>>.

RICHARDS, Mary Elizabeth. "Ron Athey, AIDS and the Politics of Pain". En: *Resisting the limits of the performing body*. [en línea] University of Warwick. Department of Theatre Studies, 2002. pp. 170-216. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <http://wrap.warwick.ac.uk/2368/1/WRAP_THESIS_Richards_2002.pdf>.

ROUSSEL, Danièle. "Accionismo Vienés". En: MANTEL, Richard (ed.), *Arte Acción 1. 1958-1978*. 1ª ed. Valencia: IVAM. Institut Valencià d'Art Modern, 2004. 1ª ed. pp. 202-217. ISBN 84-482-3714-5.

SABBATINO, Mary. "Ana Mendieta; serie Siluetas: orígenes e influencias. (1996)". En: *Ana Mendieta*. 1ª ed. Hondarribia, Guipúzcoa: Nerea, 2002. 1ª ed. pp. 94-101. ISBN 84-89569-71-1.

SCHNEIDER, Eckhard. "Minimal as camouflage". En: *Santiago Sierra. 300 Tons and Previous Works*. 1ª ed. Bregenz, Austria: Kunsthau Bregenz, 2004. 1ª ed. pp. 25-46. ISBN 978-3-88375-804-6.

SCOTT, Jill. "«eskin» - Disruptive Potentials for Trans-Disiplinary Teams". En: *Proceedings of the 21st Symposium on Electronic Arts. ISEA 2015*. [en línea] 1ª ed. Vancouver: ISEA, 2015. 1ª ed. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <http://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_91.pdf>. ISBN 978-1-910172-00-1.

SCOTT, Jill, BISIG, Daniel y BUGMANN, Valerie. "e-skin: Research into wearable interfaces, cross-modal perception and communication for the visually impaired on the mediated stage". En: *ArtAbilitation 2006. Conference proceedings*. 1ª ed. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2006. 1ª ed. pp. 35-47. ISBN 87-7606-015-2.

SOLER, Colette. "El cuerpo en la enseñanza de Jacques Lacan". En: GORALI, Vera (ed.), *Estudios de psicósomática*. [en línea] 1ª ed. Buenos Aires: Atuel, 1993. 1ª ed. [Consulta: 27 septiembre 2016]. Disponible en: <<https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/colettesoler-elcuerpoenlaensenanzadejacqueslacan.pdf>>. ISBN 950-99219-1-7.

STAROBINSKY, Jean. "Historia natural y literaria de las sensaciones corporales". En: FEHER, Michel, NADDAFF, Ramona y TAZI, Nadia (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. 1ª ed. Madrid: Taurus, 1991. 1ª ed. pp. 351-394. ISBN 84-306-0151-1.

TREPSAT, L. "Un cas de démence précoce catatonique avec pseudo-cedème compliqué de purpura". En: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. [en línea] 1ª ed. Paris: Masson / Cie Editeurs, 1904. 1ª ed. pp. 193-199. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <http://jubilotheque.upmc.fr/fonds-nvicono/CS_000017_017/document.pdf?name=CS_000017_017_pdf_001.pdf>.

ULRICH OBRIST, Hans. "Entretien Avec Orlan". En: *Orlan*. 1ª ed. Paris: Flammarion, 2004. 1ª ed. pp. 187-203. ISBN 978-2-08-011291-0.

URSPRUNG, Philip. "Interiors: Heidi Bucher and the Fragile Rooms". En: MARTA, Karen y CASTETS, Simon (eds.), *Heidi Bucher*. 1ª ed. New York: Karma, 2015. 1ª ed. pp. 7-12. ISBN 978-1-942607-14-4.

VERNANT, Jean-Pierre. "Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente". En: FEHER, Michel, NADDAFF, Ramona y TAZI, Nadia (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. 1ª ed. Madrid: Taurus, 1990. 1ª ed. pp. 18-47. ISBN 84-306-0150-3.

Artículos

"A First in U.S.: Chipped Beef". *Wired*. [en línea] New York: . [en línea] 14 febrero 2017. [Consulta: 3 abril 2017]. Disponible en: <<http://archive.wired.com/science/discoveries/news/2006/02/70217>>.

"A navigation aid for the blind using tactile-visual sensory substitution." *Conference 1:6289-92*. [en línea] Estados Unidos: Piscataway, NJ : IEEE Service Center, . 2006. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/5899613_A_Navigation_Aid_for_the_Blind_Using_Tactile-Visual_Sensory_Substitution>.

A visitor's guide to l'Hôpital Saint-Louis, the wax moulages museum and the Henri-Feulard library, [sin fecha]. [Consulta: 27 septiembre 2016]. Disponible en: <https://www.moulagen.de/fileadmin/user_upload/microsites/ohne_AZ/m_cc01/moulagen/A_visitors_guide....pdf>.

ABUETA, Harold. "La obsesión de Caím, la imagen viva del diablo". *Don Juan*. [en línea] 2010. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.revistadonjuan.com/historias/la-obsesion-de-caim-la-imagen-viva-del-diablo+articulo+7793701>>. ISSN 1909-3179.

AKERMAN, Mariano. *Ser y no ser: identidad en el arte de Francis Bacon. (Información/dossier de conferencia)*. 2013. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.slideshare.net/akermariano/ser-y-no-ser-26359864?ref=http://akermariano.blogspot.com.es/2013/09/ser-y-no-ser.html>>.

ALIAGA, Juan Vicente. "Los pliegues de la herida. Sobre violencia, género y accionismo en la obra de Gina Pane". *Artecontexto*. vol. 7, pp. 72-81. 2005. ISSN 1697-2341.

ALLEN, Harriet A. y HUMPHREYS, Glyn W. "Direct Tactile Stimulation of Dorsal Occipito-Temporal Cortex in a Visual Agnostic". *Current Biology*. vol. 19, no. 12, pp. 1044-1049. 2009. DOI 10.1016/j.cub.2009.04.05.

"Andrej Pejčić". *El País*. [en línea] Madrid: . [en línea] 1 julio 2011. [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2011/01/07/tentaciones/1294428177_850215.html>.

ANÉ, Claire. "Lukas Zpira, «body-hacktivista»". *Le Monde.fr*. [en línea] Francia: Francia, 26 marzo 2004. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <http://www.lemonde.fr/vous/article/2004/03/26/lukas-zpira-body-hacktivista_358583_3238.html>.

ARENAS GÓMEZ, Claudia Marcela, MERIZALDE SOTO, Gabriel Jaime y RESTREPO MÚNERA, Luz Marina. "Sustitutos cutáneos desarrollados por ingeniería de tejidos". *Iatreia*. vol. 25, no. 1, pp. 42-53. 2012. ISSN 0121-0793.

ARTAUD, Antonin. "El rostro humano". CAPARRÓS, Martín y FERRER, Christian (trads.) *Artefacto*. vol. 1, pp. 21-27. 1996. ISSN 0328-9249.

ATHEY, Ron, [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.ronathey.com/history.pdf>>.

AURANE, Alvaro José. "Tatuajes: la piel como nuevo soporte de comunicación". *La Gaceta*. [en línea] Tucumán. Argentina: Tucumán. Argentina, 18 marzo 2012. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.lagaceta.com.ar/nota/481728/informacion-general/tatuajes-piel-como-nuevo-soporte-comunicacion.html>>.

BACH-Y-RITA, Paul, COLLINS, Carter C., SAUNDERS, Frank A., WHITE, Benjamin y SCADDEN, Lawrence. "Vision Substitution by Tactile Image Projection". *Nature*. vol. 221, pp. 963-964. 1969. DOI Vision Substitution by Tactile Image Projection.

BACH-Y-RITA, Paul y KERCEL, Stephen. "Sensory substitution and the human-machine interface". *TRENDS in cognitive Sciences*. vol. 7, no. 12, pp. 541-546. 2003. DOI 10.1016/j.tics.2003.10.013.

BARRIOS, José Luis. "SEMEFO, una lírica de la descomposición". *Fractal*. [en línea] vol. 36, no. Año IX. 2005. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.mxfractal.org/F36Barrios.html>>. ISSN 1405-3436. 41-64

BERTRAND, Philippe, GONZÁLEZ-FRANCO, Daniel, CHERENE, Christian y POINTEAU, Arthur, «*The Machine to Be Another*»: *embodiment performance to promote empathy among individuals*. 2014. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <http://www.themachinetobeanother.org/wp-content/uploads/2013/09/THE_MACHINE_TO_BE_ANOTHER_PAPER_2014.pdf>.

BIOSCA I BAS, Antoni. "Mil años de virtualidad: origen y evolución de un concepto contemporáneo". *Eikasia Revista de Filosofía*. vol. Año V, no. 28, pp. 1-40. 2009. ISSN 1885-5679.

BLESSING, Jennifer. "Gina Pane's Witnesses. The audience and photography". *Performance Research*. vol. 7, no. 4, pp. 14-26. 2002. ISSN 1352-8165.

BRUGGER, P. y WEISS, P.H. "Dermo-optical perception: the non-synesthetic «palpability of colors» a comment on Larner". *Journal of the History of Neurosciences*. vol. 17, no. 2, pp. 253-255. 2006. ISSN 0964-704X. DOI 10.1080/09647040601013325.

BRYCE, Emma. "This vibrating vest is giving deaf people a sixth sense". *Wired*. [en línea] 12 julio 2015. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.wired.co.uk/article/understanding-the-brain-david-eagleman>>.

CADY, Steven H. y JONES, Gwen E. "Massage Therapy as a Workplace Intervention for Reduction of Stress". *Perceptual and Motor Skills*. vol. 84, pp. 157-158. 1997. ISSN 0031-5125. DOI 10.2466/pms.1997.84.1.157.

CARPIO, Francisco. "David Nebreda. Verdades (in)soportables". *Lápiz*. vol. 168, no. Año XX, pp. 38-48. 2000. ISSN 0212-1700.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. "Castigados. [Consideraciones sobre el trabajo de Santiago Sierra]". *Exit*. vol. 12, pp. 46-56. 2003. ISSN 1577-2721.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. "Zhang Huan. Performer de lo extremo: soledad, miedo y purificación". *AAL. Arte al límite*. vol. 60, pp. 66-75. 2013. ISSN 0719-2878.

CATTS, Oron y ZURR, Ionat. "Are the Semi-Living are semi-good or semi-evil?". *Technoetic arts – an international journal of speculative research*. [en línea] vol. 1, no. 1. 2003. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.tca.uwa.edu.au/publication/AretheSemi-Livingsemi-Goodorsemi-Evil.pdf>>. ISSN 1477965X. DOI 10.1386/tear.1.1.47/0.

CATTS, Oron y ZURR, Ionat. "Hacia una nueva clase de ser – El cuerpo extendido". *Artnodes*. [en línea] vol. 6. 2006. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <http://www.uoc.edu/artnodes/6/dt/esp/catts_zurr.pdf>. ISSN 1695-5951.

CATTS, Oron y ZURR, Ionat, *¿Utopía sin víctimas o hipocresía sin víctimas?* [sin fecha]. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://newmediafix.net/aminima/oron.pdf>>.

CHALMERS, Jessica. "Marina Abramović and the Re-performance of Authenticity". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. vol. XXII, no. 2, pp. 23-40. 2008. ISSN 0888-3203.

CIANETTI, Alessandra. "Endurance. An interview with Martin O'Brien". *Flaneur Magazine*. [en línea] [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://flaneur.me.uk/05/endurance-an-interview-with-martin-obrien/>>.

CLASSEN, Constance. "Foundations for an anthropology of the senses". *International Social Science Journal*. vol. 49, no. 153, pp. 401-412. 1997. DOI 10.1111/j.1468-2451.1997.tb00032.x.

COLLINS, Katie. "L'Oreal is 3D printing human skin to test cosmetics". *Wired*. [en línea] 19 mayo 2015. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.wired.co.uk/article/loreal-3d-printing-skin>>.

COLLINS, Tim. "Would you let your boss implant you with a microchip? Belgian firm offers to turn staff into cyborgs to replace ID cards". *Daily Mail*. [en línea] Reino Unido: Reino Unido, 2 agosto 2017. [Consulta: 3 abril 2017]. Disponible en: <<http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-4203148/Company-offers-RFID-microchip-implants-replace-ID-cards.html>>.

CRAWFORD, Ashley. "Stelarc". *Art Monthly Australia*. vol. 248, pp. 10-11. 2012. ISSN 1033-4025.

DEL RÍO, Víctor. "Afinidades efectivas: Santiago Sierra. «11 personas remuneradas para aprender una frase»". *Arconoticias*. vol. 23, pp. 18-20. 2002. ISSN 1136-6907.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "De semejanza a semejanza". *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*. vol. 11, pp. 291-319. 2013. ISSN 1666-2849.

ENRIGHT, Robert. "Vim & Vigour; An interview with Wim Delvoye". *Border Crossings*. vol. 96, pp. 20-35. 2005. ISSN 0831-2559.

FALKE, German F. y ATALA, Anthony. "Reconstrucción de tejidos y órganos utilizando ingeniería tisular". *Archivos Argentinos de Pediatría*. vol. 98, no. 2, pp. 103-115. 2000. ISSN 0325-0075.

FEND, Mechthild. "Emblems of Durability. Tattoos, preserves and photographs". *Performance Research*. vol. 14, no. 4, pp. 45-52. 2009a. ISSN 1352-8165. DOI 10.1080/13528160903552923.

FERRER, Esther. "El territorio del cuerpo. Entrevista con Gina Pane". *Lápiz*. vol. 58, no. Año VI, pp. 36-41. 1989. ISSN 0212-1700.

Foundation for the Art and Science of Tattooing. Donating Your Tattoo and skin for preservation Donor's Consent, 2013. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.wallsandskin.com/wp-content/uploads/2013/11/Donation-Form-Walls-and-Skin.pdf>>.

GARDNER, Martin. "Dermo-optical Perception: A Peek Down the Nose Recent tests, offered as confirming evidence for DOP, lack sufficiently tight controls to rule out trickery". *Science*. [en línea] vol. 151. 1966. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <https://www.ganino.com/games/Science/science%20magazine%201966-1967/root/data/Science%201966-1967/pdf/1966_v151_n3711/1717530.pdf>.

GARRIDO ELIZALDE, Patricia. "El cuerpo. Un recorrido por los textos de Jacques Lacan". *Carta Psicoanalítica*. [en línea] vol. 11. 2007. [Consulta: 27 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://cartapsi.org/spip.php?article69>>. ISSN 1665-7845.

GASCÓN RICAÑO, Antonio y STORCH DE GRACIA Y ASENSIO, José Gabriel, *Historia de las Lenguas de Señas (I): Edades Antigua y Media: Los prejuicios filosófico-jurídicos y los inicios prácticos. El alfabeto dactilológico (Conferencia)*. 2003. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/civil/herpan/docs/historia1.pdf>>.

Gina Pane. *Intersecciones. Guía de sala*, 2016. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <http://musac.es/FOTOS/VISITAS_GUIADAS/gina%20pane_gu%C3%ADa%20de%20sala_MUSAC_30.01.2016.pdf>.

Gina Pane. *Terre-Artiste-Ciel. 16 Février-16 Mai 2005. Dossier de presse*, 2005. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/entidades_01/CENTROS_CULTURALES/CentrePompidou/ginapane/1%20DP%20Gina%20Pane.pdf>.

GNYP, Marta. "The great life performance of being Ulay". *Zoo*. vol. 37, pp. 33-48. 2012.

GUILLÓ, Anna. "J'espère que mon travail sera toujours innocent. Entretien avec David Nebreda". *Voix du Regard*. vol. 15, pp. 72-77. 2002. ISSN 1157-5271.

HAINES, Lester. "Online casino tattoos woman's face". *Le Register*. [en línea] Londres. Reino Unido: Londres. Reino Unido, 7 enero 2005. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <http://www.theregister.co.uk/2005/07/01/casino_tattoos_womans_face/>.

HEGYI, Lóránd y JARDÍ, Pia. "Entrevista con Hermann Nitsch. Teatro de orgías y misterios". *Lápiz*. vol. 138, no. Año XVI, pp. 30-39. 1997. ISSN 0212-1700.

"Hospitalizado tras clavarse los testículos con un martillo en la Plaza Roja de Moscú como protesta". *El Huffington Post*. [en línea] Madrid: . [en línea] 11 octubre 2013. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <http://www.huffingtonpost.es/2013/11/10/testiculos-plaza-roja_n_4250688.html?utm_hp_ref=spain#slide=3102698>.

HOWARD, Yetta. "Obliquely Chronophilic: A Dialogue with Sheree Rose and Martin O'Brien on Do with Me As You Will: A 24-Hour Performance". *Fiction international*. vol. 47, pp. 73-84. 2014. ISSN 0092-1912.

HOWES, David. "The Social Life of the Senses". *Ars Vivendi Journal*. [en línea] vol. 3, no. Multi-Sensory Aesthetics and the Cultural Life of the Senses. 2013. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <http://www.ritsumei-arsvi.org/uploads/publications_en/20/2013AVJ_no3_Howes.pdf>. ISSN 2188-8175. 4-23

JOLLY, Joanna. "Why would anyone want an eyeball tattoo?". *BBC News Magazine*. [en línea] 16 enero 2015. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.bbc.com/news/magazine-30750361>>.

JONES, Amelia. "Performing the Wounded Body: Pain, Affect and the Radical Relationality of Meaning". *Parallax*. vol. 15, no. 4, pp. 45-67. 2009. ISSN 1353-4645. DOI 10.1080/13534640903208891.

KIM, Jaemin, LEE, Mincheol, SHIM, Hyung Joon, GHAFARI, Roozbeh, CHO, Hye Rim, SON, Donghee, JUNG, Yei Hwan, SOH, Min, CHOI, Changsoon, JUNG, Sungmook, CHU, Kon, JEON, Daejong, LEE, Soon-Tae, KIM, Ji Hoon, CHOI, Seung Hong, HYEON, Taeghwan y KIM, Dae-Hyeong. "Stretchable silicon nanoribbon electronics for skin prosthesis". *Nature Communications*. [en línea] vol. 5. 2014. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.nature.com/ncomms/2014/141209/ncomms6747/full/ncomms6747.html>>. ISSN 2041-1723. DOI doi:10.1038/ncomms6747.

LACAN, Jacques, *Conferencia en Lovaina*. 1972. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www.lacanerafreudiana.com.ar/2.5.1.21%20%20%20%20CONFERENCIA%20EN%20LOVAINA,%201972.pdf>>.

LANGSTON, Henry. "Charlamos con las Pussy Riot". *Vice*. [en línea] 2012. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www.vice.com/es/read/charlamos-con-las-pussy-riot>>. ISSN 1077-6788.

LASTER, Paul. "Bringing home the bacon. Wim delvoye". *ArtasiaPacific*. [en línea] vol. 55. 2007. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://artasiapacific.com/Magazine/55/BringingHomeTheBaconWimDelvoye>>. ISSN 1558-8904.

LE BRETON, David. "Lo imaginario del cuerpo en la tecnociencia". *REIS*. [en línea] vol. 68. 1994. [Consulta: 30 septiembre 2016]. Disponible en: <http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_068_11.pdf>. 197-210

LINSLEY, Johanna. "Infecting Archives: An interview with Martin O'Brien". *Contemporary Theatre Review*. [en línea] vol. 25, no. 4. 2015. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.contemporarytheatrereview.org/2015/infecting-archives-martin-obrien/>>. ISSN 1048-6801.

LOPES, Pedro y CHIPPEWA, Jef. "Performing Biological Bodies. An open conversation with Marco Donnarumma, Claudia Robles and Peter Kirn at body controlled #4". *eContact!*. [en línea] vol. 14, no. 2. 2012. [Consulta: 2 noviembre 2016]. Disponible en: <http://econtact.ca/14_2/lopes_bc4-interview.html>.

MANDRESSI, Rafael. "Técnicas de disección y tácticas demostrativas: instrumentos, procedimientos y orden del pensamiento en la cultura anatómica de la primera modernidad". *Historia y Grafía*. [en línea] vol. 30. 2008. [Consulta: 27 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/pdf/589/58922939008.pdf>>. ISSN 1405-0927. 167-189

MARCHESI, José Eugenio, *Transracialismo. Dossier de proyecto*. 2015. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <http://dvqlxo2m2q99q.cloudfront.net/000_clients/266380/file/transracialismo-2015-chemarchesi.pdf>.

MARCOCI, Roxana, *What happened to us? Interview with Dan Perjovschi*. 2007. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTYvMDcvMDEvM2k2bDhoZThzY19wcm9qZWNOczg1LnBkZiJdXQ/projects85.pdf?sha=9cd409811f06df78>>.

MARTÍNEZ, Chus. "Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?". *Índex*. [en línea] vol. 0. 2010. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <http://www.macba.es/PDFs/index/00_cas.pdf>. ISSN 2014-0185.

MARULANDA MÜRRLE, Paula. "Este artista preservará tu piel tatuada una vez hayas muerto". *Vice*. [en línea] 2014. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.vice.com/es/read/este-artista-preservara-tu-piel-tatuada-una-vez-hayas-muerto-575>>. ISSN 1077-6788.

MAYAYO, Patricia. "El sueño de la partenogénesis: arte y tecnología en las Autohibridaciones de Orlan". *Fabrikart. Arte, tecnología, industria, sociedad*. vol. 4, pp. 154-163. 2004. ISSN 1578-5998.

MCLAUGHLIN, Michael. "Extreme Piercing Taken To A W-HOLE New Level". *The Huffington Post*. [en línea] New York: New York, 7 febrero 2014. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <http://www.huffingtonpost.com/2014/06/28/extreme-piercing-photos_n_5538631.html>.

MEHTA, Ravi, ZHU, Rui (Juliet) y CHEEMA, Amar. "Is Noise Always Bad? Exploring the Effects of Ambient Noise on Creative Cognition". *Journal of Consumer Research*. [en línea] vol. 39, no. 4. 2012. [Consulta: 27 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/pdf/10.1086/665048.pdf>>. ISSN 0093-5301. DOI <http://dx.doi.org/10.1086/665048>. 784-799

MÉLIA, Juliette. "Creating a new iconicity: an interview with Catherine Opie". *Transatlantica*. [en línea] vol. 1. 2013. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://transatlantica.revues.org/6430#text>>.

NEIFER, Anna. "Biohackers Are Implanting LED Lights Under Their Skin". *Motherboard/Vice*. [en línea] 2015. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://motherboard.vice.com/read/biohackers-are-implanting-led-lights-under-their-skin>>. ISSN 1077-6788.

O'BRIEN, Martin. "Performing Chronic. Chronic illness and endurance art". *Performance Research*. vol. 19, no. 4, pp. 54-63. 2014. ISSN 1352-8165.

O'BRIEN, Martin. "Treating the Body". *Contemporary Theatre Review*. vol. 22, no. 1, pp. 146-151. 2012. ISSN 1048-6801. DOI <http://dx.doi.org/10.1080/10486801.2011.645232>.

PAGET, François, *Hacktivismo. El ciberespacio: nuevo medio de difusión de ideas políticas*. 2012. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.mcafee.com/es/resources/white-papers/wp-hacktivismo.pdf>>.

PASSINI, Romedi y RAINVILLE, Constant. "The dermo-optical perception of colors an information source for blind travelers". *Perceptual and Motor Skills*. vol. 75, pp. 995-1010. 1992. ISSN 0031-5125. DOI 10.2466/PMS.75.7.995-1010.

"Past their sell by dates: Meet the people branded for life with tattoos advertising websites that no longer exist". *Daily Mail*. [en línea] Reino Unido: . [en línea] 2012. [Consulta: 17 febrero 2016]. Disponible en: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2209233/The-body-billboard-The-people-dotcom-tattoos-advertising-websites-longer-exist.html>>. ISSN 0307-7578.

RANDOLPH, Adrian W.B. "Hide and Seek: Aziz + Cucher's Poetics of Skin". *Frauen Kunst Wissenschaft*. vol. 30, pp. 47-54. 2000. ISSN 0935 - 6967.

RICHARDS, Mary. "Specular Suffering. (Staging) the Bleeding Body". *PAJ: a Journal of Performance and Art*. vol. 30, no. 1, pp. 108-119. 2008. ISSN 1520-281X. DOI doi: 10.1162/pajj.2008.30.1.108.

RODRÍGUEZ, Alejandra. "Así se hizo el traje de carne cruda de Lady Gaga". *El Mundo*. [en línea] Madrid: Madrid, 14 septiembre 2010. [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.elmundo.es/america/2010/09/14/gentes/1284457169.html>>.

ROSENHAN, David L. "On Being Sane in Insane Places". *Science*. vol. 179, no. 4070, pp. 250-258. 1973. ISSN 0036-8075. DOI 10.1126/science.179.4070.250.

SÁNCHEZ, Osvaldo. "SEMEFO: la vida del cadáver". *Revista de Occidente*. vol. 201, pp. 131-139. 1998. ISSN 0034-8635.

SCAFIDI, Frank A., FIELD, Tiffany y SCHANBERG, Saul M. "Factors that Predict which Preterm Infants Benefit Most from Massage Therapy". *Journal of Developmental & Behavioral Pediatrics*. vol. 14, no. 3, pp. 176-180. 1993. ISSN 0196-206X. DOI 10.1097/00004703-199306010-00008.

SELF, Will, *Bring me the Head of Marc Quinn*. 2009. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en:
<http://marcquinn.com/assets/downloads/Bring_me_the_Head_of_Marc_Quinn_Will_Self_FULL.pdf>.

SEYMOUR, Tom. "Which skin colour are you? The human swatch chart that confronts racism". *The Guardian*. [en línea] Reino Unido: Reino Unido, 21 octubre 2015. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/21/pierre-david-nuancier-human-skin-colour-chart>>.

SIEBERG, Daniel. "Is RFID tracking you?". *CNN.com*. [en línea] Atlanta: Atlanta, 23 octubre 2006. [Consulta: 3 abril 2017]. Disponible en: <<http://edition.cnn.com/2006/TECH/07/10/rfid/>>.

"Speaking of pictures... Japanese skin specialist collects human tatoos for Tokyo museum". *Life*. [en línea] . [en línea] vol. 28, no. 14. 4 marzo 1950. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en:
<https://books.google.es/books?id=vEgEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. ISSN 0024-3019.

STEYERL, Hito. "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto". *Transversal - eipcp multilingual webjournal*. [en línea] vol. 1. 2011. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>>. ISSN 1811 - 1696.

STILES, Kristine. "Remembrance, Resistance, Reconstruction. The Social Value of Lia and Dan Perjovschi's Art". *IDEA artæ + societate*. [en línea] vol. 19. 2005. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.perjovschi.ro/remembrance-resistance-reconstruction-i.html>>. ISSN 1583-8293.

Teresa Margolles. *Dossier de la Galería LABOR*. México, 2014. [Consulta: 26 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.labor.org.mx/wp-content/uploads/downloads/2014/02/TERESA-MARGOLLES-2014.pdf>>.

"The DIY Cyborg". *Motherboard/Vice*. [en línea] . [en línea] 2013. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://motherboard.vice.com/blog/the-diy-cyborg>>. ISSN 1077-6788.

"Una empresa belga implanta un «chip» de identificación bajo la piel sus empleados". *ABC*. [en línea] España: . [en línea] 2 marzo 2017. [Consulta: 3 abril 2017]. Disponible en:
<http://www.abc.es/economia/abci-empresa-belga-implanta-chip-identificacion-bajo-piel-empleados-201702031714_noticia.html>.

VIKULINA, Jekaterina. "Ulay: Art without Cosmetics". *Studija*. vol. 3, no. 66, pp. 70-75. 2009. ISSN 1407-3404.

WARWICK, Kevin. "Cyborg 1.0". *Wired*. pp. 145-151. 2000. ISSN 1059-1028.

WINTER, Caroline. "L'Oreal usará piel humana imprimida en 3D para sus investigaciones". *El País*. [en línea] 19 mayo 2015. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en:
<http://economia.elpais.com/economia/2015/05/19/actualidad/1432049709_856238.html>.

YOUNG, Michael. "Decapitations and protestations — Cut, burn, stitch and draw". *ArtasiaPacific*. vol. 62, pp. 72-79. 2009. ISSN 1558-8904.

YU, Christina. "Tangible Metaphors". *Next Level*. vol. 3, no. 1, pp. 20-25. 2004.

ZAFRA, Elena. "Los retos más urgentes de la medicina, en manos de los «hackers»". *MIT Technology Review*. [en línea] 31 julio 2013. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.technologyreview.es/blog/388/29565/los-retos-mas-urgentes-de-la-medicina-en-manos-de/>>.

ŽIŽEK, Slavoj. "'You May!' Slavoj Žižek writes about the Post-Modern Superego". *London Review of Books*. vol. 21, no. 6, pp. 3-6. 1999.

ZPIRA, Lukas, *Las Crónicas del Caos*. 2012. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://chroniquesduchaos.files.wordpress.com/2011/02/dossier-version-espac3b1ol.pdf>>.

Catálogos de exposiciones

ALIAGA [COM.], Juan Vicente y MAYAYO [COM.], Patricia. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. (Exposición celebrada en León (España), Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León - MUSAC, del 23 de junio de 2012 al 24 de febrero de 2013). 1ª ed. Madrid: This Side Up, 2013. ISBN 978-84-934916-6-6.

ANNE [COM.], JULIEN [COM.], GALLIOT, Sébastien, BAGOT, Pascal y MARTIN, Stéphane. *Tatoueurs, Tatoués*. (Exposición realizada en París (Francia), Musée du quai Branly - Jacques Chirac, del 6 de mayo de 2014 al 18 de octubre de 2015). 1ª ed. France: Actes Sud, 2014. ISBN 978-2-330-02148-1.

ARNDT [COM.], Matthias. *Mike Parr. Blind Self Portraits*. [en línea] (Exposición realizada en Berlín (Alemania), Galería ARNDT, del 21 de septiembre de 2013 al 2 de noviembre de 2013). 1ª ed. Berlín: Galería ARNDT, 2013. [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en: <http://www.arndtfineart.com/website/media/artists/parr/ARNDT_Mike_Parr_Blind_Selfportraits_2013.pdf>.

BLANCH [COM.], Teresa. "Huéspedes y gemelos". En: *Mudar*. Javier Pérez. [en línea] 1ª ed. Bilbao: Sala Rekalde, 1998. 1ª ed. [Consulta: 22 octubre 2016]. Disponible en: <http://javierperez.es/wp-content/uploads/2013/04/Blanch_Teresa-Huespedes_y_gemelos_BR.pdf>. ISBN 84-8859-22-4.

FABER [COM.], Monika, WELCHMAN, John C., ASENSI, Manuel y SCHWANBERG, Johanna. *Quietud Nerviosa en el Horizonte*. (Exposición celebrada en Barcelona (España), Museu d'Art Contemporani de Barcelona, del 12 de octubre de 2005 al 15 de enero de 2006). 1ª ed. Barcelona: Museu d'Art Contemporani / Actar, 2005. ISBN 84-96540-20-0.

FERGUSON [COM.], Russell. *Francis Alÿs. Politics of Rehearsal*. (Exposición realizada en Los Angeles, California (Estados Unidos), Hammer Museum, del 30 de septiembre de 2007 al 20 de febrero de 2008). 1ª ed. Germany: Steidl, 2007. ISBN 978-0-943739-32-8.

Gina Pane. *Intersecciones*. (Exposición celebrada en León (España), Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León - MUSAC, del 30 de enero de 2016 al 24 de abril de 2016). 1ª ed. Castilla y León: MUSAC. Museo de arte Contemporáneo de Castilla y León, . 2016. ISBN 978-84-92572-47-2.

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel y DOBBELS, Daniel. *Javier Pérez*. (Exposición realizada en Nîmes (Francia), Musée d'art contemporain de Nîmes, del 24 de enero de 2003 al 13 de abril de 2003; Vitoria-Gasteiz (España), Artium, Centro-Museo Vasco de Arte contemporáneo, del 21 de mayo de 2003 al 14 de septiembre de 2003). 1ª ed. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, 2003. ISBN 84-932578-7-7.

GUARDIOLA [COM.], Juan y GUINOT [COM.], Olga. *Orlan. 1964-2001*. (Exposición realizada en Vitoria-Gasteiz (España), Artium, del 27 de junio de 2002 al 1 de septiembre de 2002). 1ª ed. Vitoria-Gasteiz / Salamanca: Artium / Universidad de Salamanca, 2002. ISBN 84-932578-2-6.

HAUSER [COM.], Jens. *Sk-interfaces*. (Exposición celebrada en Liverpool (Reino Unido), FACT - Foundation for Art and Creative Technology, del 1 de febrero de 2008 al 30 de marzo de 2008). 1ª ed. Liverpool: Liverpool University Press, 2008. ISBN 978-1-84631-149-9.

IGUAL, Juan Juliá, MONLEÓN PRADAS, Mau, BALLESTER BUIGUES, Irene, ALIAGA, Juan Vicente, DE LA VILLA, Rocío y QUIÑONES OTAL, Emilia. *In-out house : circuits de gènere i violència en l'era tecnològica = circuitos de género y violencia en la era tecnológica*. (Exposición realizada en Valencia (España), Universidad Politècnica de Valencia, Sala d'exposicions UPV, del 15 de octubre de 2012 al 19 de diciembre de 2012). 1ª ed. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012. ISBN 978-84-8363-941-2.

Invisible you. The human microbiome. [en línea] (Exposición permanente en Cornualles (Reino Unido), Eden Project, desde el 22 de mayo de 2015). . [en línea] 2015. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.edenproject.com/sites/default/files/invisible-you-catalogue.pdf>>.

Javier Pérez. *Mutaciones*. (Exposición realizada en Madrid (España), Palacio de Cristal - Parque del Retiro, del 21 de octubre de 2004 al 17 de enero de 2005). 1ª ed. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina sofía, . 2004. ISBN 84-8026-246-X.

LUC, Virgine. "Virgine Luc - David Nebreda". En: PANERA [COM.], Javier (ed.), *David Nebreda. Autorretratos*. 1ª ed. Salamanca: Universidad de Salamanca/Léo Scheer, 2002. 1ª ed. pp. 21-24. ISBN 84-7800-788-1.

MARTA, Karen y CASTETS, Simon. *Heidi Bucher*. (Exposición realizada en Nueva York, Estados Unidos, Swiss Institute, del 19 de febrero de 2014 al 11 de mayo de 2014). 1ª ed. New York: Karma.

MARTÍNEZ [COM.], Rosa. "La mercancía y la muerte". En: *Santiago Sierra*. 1ª ed. Madrid: Ministerior de Asuntos Exteriores / Turner, 2003. 1ª ed. pp. 14-25. ISBN 84-7506-602-X.

MENDIETA, Raquelín y MOURE [COM.], Gloria. "Memorias de la infancia: religión, política, arte". En: *Ana Mendieta*. 1ª ed. Barcelona: Centro Galego de Arte contemporánea / Polígrafa, 1996. 1ª ed. pp. 223-228. ISBN 84-343-0820-7.

MEREWETHER, Charles y MOURE [COM.], Gloria. "De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta". En: *Ana Mendieta*. 1ª ed. Barcelona: Centro Galego de Arte Contemporánea / Polígrafa, 1996. 1ª ed. pp. 83-131. ISBN 84-343-0820-7.

MERZ [COM.], Beatrice y GAMBANI [COM.], Olga, *Ana Mendieta. She Got Love. 30 de enero - 05 mayo 2013. Dossier de exposición*. 2013. [Consulta: 25 octubre 2016]. Disponible en: <http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/12/giornale_ana_mendieta_definitivo.pdf>. Estados Unidos, Swiss Institute, del 19 de febrero de 2014 al 11 de mayo de 2014). 1ª ed. New York: Karma, 2015. ISBN 978-1-942607-14-4.

MOURE [COM.], Gloria. *Ana Mendieta*. (Exposición realizada en Santiago de Compostela (España), Centro Galego de Arte Contemporáneo, del 23 de julio de 1996 al 13 de octubre de 1996). 1ª ed. Barcelona: Centro Galego de Arte Contemporánea / Polígrafa, 1996. ISBN 84-343-0820-7.

ORLAN y HAUSER [COM.], Jens. "Harlequin Coat". En: *Sk-interfaces*. 1ª ed. Liverpool: Liverpool University Press, 2008. 1ª ed. pp. 83-89. ISBN 978-1-84631-149-9.

PANERA [COM.], Javier. *David Nebreda. Autorretratos*. (Exposición realizada en Salamanca (España), Sala Patio de Escuelas de la Universidad de Salamanca, del 16 de abril de 2002 al 19 de mayo de 2002). 1ª ed. Salamanca: Universidad de Salamanca/Léo Scheer, 2002. ISBN 84-7800-788-1.

PARCERISAS [COM.], Pilar. "Cuerpo y revolución". En: *Accionismo Vienés: Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*. 1ª ed. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de cultura, 2008. 1ª ed. pp. 6-19. ISBN 978-84-8266-783-6.

RAMÍREZ, Juan Antonio y PANERA [COM.], Javier. "Sangre y enfermedad. Sacrificio y resurrección". En: *David Nebreda. Autorretratos*. 1ª ed. Salamanca: Universidad de Salamanca/Léo Scheer, 2002. 1ª ed. pp. 9-19. ISBN 84-7800-788-1.

PIMENTEL, Taiyana et al. *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (Exposición realizada en el marco de la del 52ª Bienal de Venecia (Italia), Pabellón de México, del 7 de junio de 2009 al 22 de noviembre de 2009). 1ª ed. Barcelona: RM, 2009. ISBN 978-84-92480-65-4.

RUS BOJAN [COM.], María y MIRA [COM.], Mara. *Ulay. GEN.E.T.RATION ULTIMA RATIO*. (Exposición celebrada en Murcia (España), Centro Párraga, del 7 de octubre de 2005 al 12 de noviembre de 2005). 1ª ed. Murcia: Centro Párraga, 2005. ISBN 978-84-606-3771-4.

Santiago Sierra. 300 Tons and Previous Works. (Exposición realizada en Bregenz (Austria), Museo de Arte de Bregenz, del 3 de abril de 2004 al 23 de mayo de 2004). 1ª ed. Bregenz, Austria: Kunsthau Bregenz, . 2004. ISBN 978-3-88375-804-6.

Santiago Sierra. (Exposición realizada en el marco de la 50ª Bienal de Venecia (Italia), Pabellón de España, del 15 de junio de 2003 al 2 de noviembre 2003). 1ª ed. Madrid: Ministerior de Asuntos Exteriores / Turner, . 2003. ISBN 84-7506-602-X.

SCOTT, Jill y HAUSER [COM.], Jens. "e-skin: Reserach into Wearable Interface, Cross-modal Perception and Communication for the Visually Impaired on the Mediated Stage". En: *Sk-interfaces*. 1ª ed. Liverpool: Liverpool University Press, 2008. 1ª ed. pp. 63-69. ISBN 978-1-84631-149-9.

Tesis doctorales

BERZINA, Zane. *Skin Stories. Charting and Mapping the Skin. Research using analogies of human skin tissue in relation to my textile practice*. [en línea] Tesis doctoral inédita. London: University of the Arts London, 2004. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/2297/1/Berzina_thesis.pdf>.

MARTÍNEZ ROSSI, Sandra. *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. [en línea] Tesis doctoral inédita. Granada: Universidad de Granada. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura, 2008. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/2040/1/17653204.pdf>>.

TOURÓN RODRÍGUEZ, Ricardo. *Arte y Medios: Tácticas de resistencia. (1932-2016)*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017.

Documentos audiovisuales

4 Scenes in a Harsh Life. Ron Athey. October 15 1993 L.A. Center Theater. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://vimeo.com/47239842>>. 1993.

Artist Mike Parr on his artmaking practice. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=M7j4QUsnf0>>. 2012.

BE ANOTHER LAB. *Gender Swap – investigation on Gender Identity, Queer Theory and Mutual Respect.* [Video]. [en línea] . [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <http://www.themachinetobeanother.org/?page_id=1000>. 2013.

BE ANOTHER LAB. *The Machine To Be Another - hardware development at FABLAB BARCELONA.* [Video]. [en línea] . [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/83426868>>. 2014.

BILAL, Wafaa. *...And Counting.* [Video]. [en línea] . [Consulta: 18 octubre 2016 a]. Disponible en: <<https://vimeo.com/36841664>>. 2012.

BILAL, Wafaa. *And Counting...* [Video]. [en línea] . [Consulta: 18 octubre 2016 b]. Disponible en: <<https://vimeo.com/38374401>>. 2012.

China artist Zhang Huan (张洵) doing performance «my new york». [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 21 octubre 2016]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KQTRI_eXo8M>. 2011.

Countours - MAK Fashion Lab #02: Scientific Skin. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/79980783>>. 2013.

Dermablend Professional - Tattoo Cover Up Makeup: Go Beyond The Cover. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=9mIBKifOOQQ>>. 2011.

DICK, Kirby. *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist.* [Video]. Documental. . 1997.

ESKIN - art and tactile perception. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/61534646>>. 2013.

Experimenting with Biochip Implants. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=clliP1H3Opw>>. 2013.

Fakir Musafar. My 60 Years of Body Play. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=0RtV0vDZP7M>>. 2012.

Free Fall Suspension. The Birth. (Trailer #1). [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/35088663>>. 2011.

GARY, Jason y JACOBSON, Greg. *Modify.* [Video]. Documental. Committed Films, . 2005.

Grande Albergo Brissago, Heidi Bucher. Video. [en línea] Brissago. Suiza: . [en línea] . [Consulta: 24 octubre 2016]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Qy5W_v6YXng>. 1984.

GUND, Catherine. *Hallelujah! Ron Athey: A Story of Deliverance.* [Video]. Documental. . 1998.

Günter Brus. Ana. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=GBjuvERCwEc>>. 1964.

Günter Brus. *Selbstbemalung/Selbstverstümmelung*. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=8kiAG1M67Io>>. 1965.

Günter Brus. *Selbstverstümmelung*. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=7OXwwTvGMkc>>. 1965.

Invisible You - The Human Microbiome: art exhibition at Eden Project. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=6i54njFhshs>>. 2015.

JURY, Mark y JURY, Dan. *Dances Sacred and Profane*. [Video]. Documental. [en línea] . [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rIhbG7MgH_0>. 1987.

KOECHLIN, Michael. *Heidi Bucher, Bellevue, Kreuzlingen*. Video. [16 mm]. [en línea] Kreuzlingen. Suiza: . [Consulta: 24 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=pXZPuUWioK8>>. 1990.

KUHN, Cyril. *Solar Anus. 1998. Hayward Gallery, Londres, Reino Unido*. [Video]. [en línea] . [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=vKHxWI0JD38&bpctr=1421175916>>. 1998.

!!LADY GAGA'S MEAT DRESS ARRIVES IN OHIO!!. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=xI0q7yvfjI&feature=youtu.be>>. 2011.

LEWIS, Ben. *Art Safari. Disco 2. Wim Delvoye: Is this shit art?*. [Video]. Documental. Icarus Fillms, . 2009.

MAK FASHION Lab #02 feat. BARE CONDUCTIVE in collaboration with Fabio Antinori + Alicja Pytlewska. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=FvRDSFUoCps>>. 2013.

Marina Abramović. *Seven Easy Pieces. Thomas Lips*. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dRVJo8AQs5E&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DdRVJo8AQs5E&has_verified=1>. 2005.

Marina Abramović. *Seven Easy Pieces. Videos*. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en: <http://www.ubu.com/film/abramovic_seven.html>. 2005.

MARIÑO, Adriana. *Tabú latinoamérica. Cuerpos modificados*. [Video]. Documental. . 2009.

MÉSZÁROS, Martin y VENDL, Alfred. *Wir sind Planeten*. [Video]. Documental. [en línea] . [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=RO9x2U52B8Y>>. 2013.

Mucus Factory. *Centro de Arte LADA (Live Art Development Agency). Londres. Reino Unido*. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/76056220>>. 2011.

ORLAN. *Omnipresence*. [Video]. [en línea] . [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/66967753>>. 1993.

ORLAN. *Harlequin's Coat*. [Video]. [en línea] . [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/67458438>>. 2008.

ORLAN Masques, *Pekin Opera Facing Designs & Realite Augmentee*. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=GPCX2usQnYI>>. 2014.

PANE, Gina. *Discours mou et mat*. [Video]. [en línea] . [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/gina-pane/discours-mou-et-mat/2848>>. 1975.

PÉREZ, Javier. *Látigo*. [Video]. [en línea] . [Consulta: 22 octubre 2016]. Disponible en: <<http://javierperez.es/latigo/>>. 1998.

Räume sind Hüllen, sind Häute. Heidi Bucher. [Video]. [en línea] Wintwethur. Suiza: . [en línea] . [Consulta: 24 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=EBBqlvafulk&feature=youtu.be>>. 1981.

Reuters Life - Tattooed Pigs. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=DUCX0owdIhY>>. 2005.

ROBLES-ÁNGEL, Claudia. *Skin. Bio-data performance*. [Video]. [en línea] . [Consulta: 2 noviembre 2016]. Disponible en: <http://icmserv.folkwang-hochschule.de/~robles/wp-content/uploads/Skin_h264_dv.mp4?_=1>. 2013.

ROBLES-ÁNGEL, Claudia. *Skin. Installation*. [Video]. [en línea] . [Consulta: 2 noviembre 2016]. Disponible en: <http://icmserv.folkwang-hochschule.de/~robles/wp-content/uploads/SKIN_Harvestworks_excerptYT.mp4?_=1>. 2014.

SEMEFO. 1997. *Dermis. Reportaje TVE. Asturias, España*. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 26 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/2229107>>. 1997.

SMARTER EVERY DAY. *Tattooing Close Up (in Slow Motion) - Smarter Every Day 122*. [Video]. [en línea] . [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=kxLoycj4pJY&t=3m10s>>. 2014.

SOMMER, Irm y SOMMER, Ed. *Maria - Conception - Action - Hermann Nitsch*. [Video]. [en línea] . [Consulta: 25 octubre 2016]. Disponible en: <http://www.ubu.com/film/nitsch_action.html>. 1969.

Spectre + Lukas Zpira @ Borderline Biennale 2011. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/29874818>>. 2011.

Stelarc. Shadow suspension. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=QsLmEEYDeMo>>. 2013.

Stellvertreter - Step into someone else's shoes. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/117834861>>. 2015.

Suspension BASE development. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/105888058>>. 2014.

Test_Lab: Intimate Interfaces: BareConductive. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=3Yljfi1QeaU>>. 2009.

The Abramović Method Practiced by Lady Gaga. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/71919803>>. 2013.

The Challenge (Trailer #1). [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/42782478>>. 2012.

Tim Cannon getting the xNT. Live from Grindhouse Labs. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=B1Sf4GSsFQ0>>. 2014.

TRATNIK, Polona. *Hair In Vitro.* [Video]. [en línea] . [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <http://www.polona-tratnik.si/Hair-In-Vitro-All_New2.mp4>. 2010.

Zapala | Sensorium (trailer 3). [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 2 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://vimeo.com/109455967>>. 2014.

Карма «Тройка» под кожей. [Video]. [en línea] . [en línea] . [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=AiNZG7bM9V0>>. 2015.

Páginas web

Arduino [en línea] Arduino. . [sin fecha]. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.arduino.cc/>>

ASAI, Nobumichi. *Omote / Real-time face tracking & projection mapping* [en línea] Nobumichi Asai. 2014. [Consulta: 2 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.nobumichiasai.com/post/138919147877/omote-real-time-face-tracking-projection>>

ATHEY, Ron. *Polemic of Blood. Ron Athey on the «Post-AIDS» Body* [en línea] Walker Art Center. 2015. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.walkerart.org/magazine/2015/ron-athey-blood-polemic-post-aids-body>>

Bare Conductive creates a buzz [en línea] . 2014. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://interact.innovateuk.org/-/bare-conductive-creates-a-buzz>>

Bare Conductive [en línea] Bare Conductive. . [sin fecha]. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.bareconductive.com/>>

BÄUMEL, Sonja. *Expanded Self* [en línea] Sonja Bäuml. 2012. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.sonjabaeumel.at/work/bacteria/expanded-self>>

BÄUMEL, Sonja. *Sonja Bäuml Work* [en línea] Sonja Bäuml. [sin fecha]. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.sonjabaeumel.at/work>>

BE ANOTHER LAB. *BeAnotherLab. The Machine to be Another. (Presentación de la investigación durante la residencia en L'Estruch a partir de la colaboración con participantes del grupo Liant la Troca)* [en línea] Lestruch. 2013a. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.lestruch.cat/nauestruch/#nauestruch260>>

BE ANOTHER LAB. *'Dancing on the Feet' – Embodied Dance Performance presented at L'estruch* [en línea] The Machine to Be Another. 2013b. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.themachinetobeanother.org/?p=924>>

BE ANOTHER LAB. *Gender Swap – Experiment with The Machine to Be Another* [en línea] The Machine to Be Another. 2013c. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.themachinetobeanother.org/?p=1025>>

BE ANOTHER LAB. *Performance by Youssoupha Diop at L'estruch* [en línea] The Machine to Be Another. 2013d. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.themachinetobeanother.org/?p=214>>

BE ANOTHER LAB. «*The girl of blood tears*» – *Performance by (mother and daughter) Anna and Sarah Recasens* [en línea] The Machine to Be Another. 2013e. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.themachinetobeanother.org/?p=745>>

BE ANOTHER LAB. *The Machine to Be Another. BeAnotherLab* [en línea] 2016. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://github.com/BeAnotherLab>>

BE ANOTHER LAB. *Collaborations* [en línea] The Machine to Be Another. [sin fecha]. [Consulta: 7 noviembre 2016 a]. Disponible en: <<http://beanotherlab.org/projects/collaborations/>>

BE ANOTHER LAB. *Documentation* [en línea] The Machine to Be Another. [sin fecha]. [Consulta: 7 noviembre 2016 b]. Disponible en: <http://www.themachinetobeanother.org/?page_id=829>

BE ANOTHER LAB. *The Machine* [en línea] The Machine to Be Another. [sin fecha]. [Consulta: 7 noviembre 2016 c]. Disponible en: <http://www.themachinetobeanother.org/?page_id=764>

Berliner Medizinhistorisches [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.bmm-charite.de/en/museum/history-of-the-museum.html>>

BERZINA, Zane. *Skin Maps* [en línea] Zane Berzina. 2004. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <http://www.zaneberzina.com/skin_maps.htm>

BILAL, Wafaa. *and Counting...* [en línea] Wafaa Bilal. [sin fecha]. [Consulta: 18 octubre 2016 a]. Disponible en: <<http://wafaabilal.com/and-counting/>>

BILAL, Wafaa. *Domestic Tension* [en línea] Wafaa Bilal. [sin fecha]. [Consulta: 18 octubre 2016 b]. Disponible en: <<http://wafaabilal.com/domestic-tension/>>

Biostamp Research Connect [en línea] MC10. . [sin fecha]. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.mc10inc.com/our-products/biostamprc>>

Body Play. Fakir Musafar's Amazing Non-Fiction Photo Magazine [en línea] Body Play. . [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.bodyplay.com/bodyplay/index.htm>>

BUCHER, Heidi. [en línea] Heidi Bucher. [sin fecha]. [Consulta: 24 octubre 2016 a]. Disponible en: <<http://www.heidibucher.com/>>

BUCHER, Heidi. *Heidi Bucher. Video* [en línea] Heidi Bucher. [sin fecha]. [Consulta: 24 octubre 2016 b]. Disponible en: <<http://heidibucher.com/video/>>

CASTELLANOS, María. *Transductor sensorial* [en línea] María Castellanos. 2014. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://mariacastellanos.net/?/=seccion/proyectos/entrada/transductor-sensorial>>

CB INSIGHTS. *The Race for AI: Google, Twitter, Intel, Apple in a rush to grab Artificial Intelligent Startups* [en línea] CB Insights. 2016. Disponible en: <<http://www.cbinsights.com/blog/top-acquirers-ai-startups-ma-timeline>>

Chaotic Moon's haptic headband: tech time shines the spotlight on Sentiri [en línea] Chaotic Moon. . 2015. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.chaoticmoon.com/chaos-theory/chaotic-moons-haptic-headband-tech-times-shines-spotlight-sentiri/>>

Dangerous Things. Custom gadgetry for the discerning hacker [en línea] Dangerous Things. . [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<https://dangerousthings.com/>>

Danse Neurale. Naufolio, the online portfolio of Enrico Viola: interaction designer, visualist, nerd [en línea] Naufolio. . 2011. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://naufolio.augmentedrealityag.com/installations/danse-neurale/>>

DASS, Angélica. *Humanae* [en línea] Angélica Dass. [sin fecha]. [Consulta: 1 noviembre 2016 a]. Disponible en: <<http://www.angelicadass.com/humanae-work-in-progress/>>

DASS, Angélica. *Humanae* [en línea] Angélica Dass. [sin fecha]. [Consulta: 1 noviembre 2016 b]. Disponible en: <<http://humanae.tumblr.com/>>

DE LAGRACE VOLCANO. *Hermlove* [en línea] 2003. [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.dellagracevolcano.com/text2.html>>

DE LAGRACE VOLCANO. *Statement* [en línea] 2005. [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.dellagracevolcano.com/statement.html>>

DOLRON, Desiree. [en línea] Desiree Dolron. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.desireedolron.com/-/series/4/1>>

DSM-IV-TR. Parafilias. Psicomed. Centro médico especializado en salud mental autorizado por la Consejería de Sanidad y Consumo de la Comunidad de Madrid [en línea] Psicomed. . [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.psicomed.net/dsmiv/dsmiv11.html#2>>

DSM-IV-TR. Psicomed. Centro médico especializado en salud mental autorizado por la Consejería de Sanidad y Consumo de la Comunidad de Madrid [en línea] Psicomed. . [sin fecha]. [Consulta: 30 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www.psicomed.net/dsmiv/dsmiv5.html#1>>

DUNKLEY, George. *Pyotr Pavlensky, Russian Opposition Actionist Artist, nailed his scrotum to the cobblestones of Red Square* [en línea] 2013. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://whereisthemedi.tumblr.com/post/66738101750/pyotr-pavlensky-russian-opposition-actionist>>

EAGLEMAN, David. *Sensory Substitution* [en línea] David Eagleman. 2015. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.eagleman.com/research/sensory-substitution>>

eCIEMAPS. *Ministerio de sanidad y servicios sociales e igualdad. Gobierno de España* [en línea] eCIEMAPS. . 2008. [Consulta: 30 septiembre 2015]. Disponible en: <https://eciemaps.mspsi.es/ecieMaps/browser/index_10_2008.html#search=F20.9&index=enf&searchId=1458755602289&historyIndex=2>

eCIEMAPS. *Trastornos de la preferencia sexual. Ministerio de sanidad y servicios sociales e igualdad. Gobierno de España* [en línea] eCIEMAPS. . 2008. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <https://eciemaps.mspsi.es/ecieMaps/browser/index_10_2008.html#search=F65.5&index=enf&searchId=1459363573395&historyIndex=7>

EURAC Research [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.eurac.edu/en/research/health/iceman/Pages/default.aspx>>

Expositions événements au musée. Tatoueurs, tatoués [en línea] Musée du Quai Branly - Jacques Chirac. . 2014. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.quaibrnly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/tatoueurs-tatoues-35253/>>

FAKIR MUSAFAR. *SPIRIT+FLESH: THE ENERGY PULL (PART 1) – Fakir Rants & Raves* [en línea] BME. 2005. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://news.bme.com/2005/02/25/spiritflesh-the-energy-pull-part-1-fakir-rants-raves/>>

FAKIR MUSAFAR. *Suspensions & Tensions: Yesterday* [en línea] BME. 2008. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://news.bme.com/wp-content/uploads/2008/09/pubring/fakir/20031115.html>>

Fakir Musafar: The idea of Modern Primitives / Skin deep: «Your body belongs to you-play with is»/ Interview with Rebecca McClen Novick, 1992 [en línea] Sterneck. . [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.sterneck.net/ritual/fakir-musafar-modern-primitives/index.php>>

FEEHAN, Andy. *Andy Feehan: Tattooed Pigs and Hairless Dogs* [en línea] Andy Feehan. 2014. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<https://andyfeehan.wordpress.com/2014/07/09/andy-feehan-tattooed-pigs-and-hairless-dogs/>>

FILLMORE [COM.], Sarah. *Skin: the seduction of surface. (Exposición del 18 de mayo de 2012 al 8 de septiembre de 2012)* [en línea] [sin fecha]. [Consulta: 26 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.artgalleryofnovascotia.ca/exhibitions/skin-seduction-surface>>

For a history of symbols: the tatoo in Romania. (Exposición) [en línea] Muzeul Municipiului Bucurest. . [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.muzeulbucurestiului.ro/En/for-a-history-of-symbols-the-tattoo-in-romania.html>>

FOSTER [COM.], Carter y DIQUINZO [COM.], Apsara. *Skin is a language. (Exposición del 12 de enero de 2006 al 21 de mayo de 2006)*. [en línea] 2006. [Consulta: 26 octubre 2016]. Disponible en: <http://whitney.org/file_columns/0000/2450/december_2005_skin_is_a_language_.pdf>

GÄCHTER, Lukas y MARCEL, Ramon. *What if you could step into someone else's shoes?* [en línea] Bēhance. 2015. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.behance.net/gallery/23541547/stellvertreter>>

GALPERINA, Marina. *An interview with Petr Pavlensky: anaschist artist nails his balls to the Red Square, so you don't have to* [en línea] Animal New York. 2013. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <http://animalnewyork.com/2013/interview-petr-pavlensky-anarchist-artist-nailed-balls-red-square-dont/?utm_source=dlvr.it&utm_medium=facebook>

Graphene temporary tattoo can track your vital signs #WearableWednesday [en línea] adafruit. . 2017. [Consulta: 20 enero 2017]. Disponible en: <<https://blog.adafruit.com/2017/01/18/graphene-temporary-tattoo-can-track-your-vital-signs-wearablewednesday/>>

Grindhouse Wetware [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.grindhousewetware.com/>>

GÜELL, Núria. [en línea] Núria Güell. [sin fecha]. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.nuriaguell.net/>>

Hacking Medicine Madrid [en línea] Hacking Medicine Madrid. . [sin fecha]. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.hackingmedicinemadrid.org/>>

HAUSER [COM.], Jens. *Sk-interfaces. (Exposición del 1 de enero de 2008 al 30 de marzo de 2008)* [en línea] 2008. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.fact.co.uk/news-articles/2008/03/sk-interfaces-breaks-fact-exhibition-record.aspx>>

HAUSER [COM.], Jens. *Sk-interfaces. Exploding borders in art, technology and society*. (Exposición del 26 de septiembre de 2009 al 10 de enero de 2010) [en línea] 2009. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.casino-luxembourg.lu/fr/Agenda/sk-interfaces-Exploding-borders-in-art-technology-and-society>>

HOWES, David. *Architecture of the Senses* [en línea] David Howes. [sin fecha]. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www.david-howes.com/DH-research-sampler-arch-senses.htm>>

Humanae: Angélica Dass. (Exposición del 27 de agosto de 2015 al 30 de mayo de 2016) [en línea] . 2015. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.thegundgallery.org/2015/08/opening-soon-humanae-angelica-dass/>>

Iceman Photoscan [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.icemanphotoscan.eu/>>

Idea Demonstrations. Peter Kennedy, Mike Parr. 23 May 1972 – 10 June 1972. Video, Film, Performance [en línea] Scanlines. . [sin fecha]. [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://scanlines.net/object/idea-demonstrations>>

Invisible you. The human microbiome [en línea] . 2015. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.edenproject.com/visit/whats-here/invisible-you-the-human-microbiome-exhibition>>

Jenny Saville & Glen Luchford. (Exposición del 2 de enero de 2002 al 9 de febrero de 2002) [en línea] Gagosian. . 2002. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.gagosian.com/exhibitions/january-12-2002--jenny-saville--glen-luchford>>

KALISKI, Szymon. *EEG2OSC (Code)* [en línea] GitHub. 2014. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://github.com/szymonkaliski/EEG2OSC>>

Kat Von D's live face projection mapping [en línea] Wildbytes. . 2015. [Consulta: 2 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://wildbytes.cc/work/kat-von-d-live-face-projection-mapping/>>

KOSHKHA, Cherneyy. *Russia: Famous Shock Artist Petr Pavlensky Protests Against The Use Of Psychiatry For Political Purposes* [en línea] The Raw Report. 2015. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://therawreport.net/article/2015/02/17/russia-famous-shock-artist-petr-pavlensky-protests-against-use-psychiatry>>

Le musée des moulages de l'hôpital de Saint Louis [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 27 septiembre 2016]. Disponible en: <<https://www.moulagen.de/sammlungen/frankreich/paris/>>

Liant la Troca [en línea] Liant la Troca. . [sin fecha]. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://liantlatroca.com/>>

Lukas Zpira. Interview by Zaya Vandan [en línea] Lukas Zpira. . [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<https://lukaszpira.wordpress.com/interviews/>>

Lukas Zpira. Interview Dose Magazine [en línea] Hacking the future. . 2012. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://hackingthefuture.blogspot.com.es/2012/08/lukas-zpira-interview-dose-magazine.html>>

Lukas Zpira. Interview et insertion [en línea] A l'Arrache. . [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.a-l-arrache.net/home/interviews/lukas-zpira---interview-et-insertion>>

Lukas Zpira. *Interview for Ziguline.com* [en línea] Hacking the future. . 2010. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://hackingthefuture.blogspot.com.es/2010/05/interview-for-zigulinecom.html>>

MAK Fashion Lab #2: *Scientific Skin* [en línea] Bare Conductive. . 2013. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www.bareconductive.com/news/mak-fashion-lab-2-scientific-skin/>>

Making Jana Sterbak's «*Vanitas*» [en línea] Walker Art Center. . 2011. [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <<http://blogs.walkerart.org/visualarts/2011/03/16/making-jana-sterbaks-vanitas/>>

Marc Quinn «*Selves*» 1991–2006 (*Exposición del 8 de junio de 2009 al 19 de julio de 2009*) [en línea] Fondation Beyeler. . 2009. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions/preview/past-exhibitions/marc-quinn>>

MARCHESI, José Eugenio. *Transracialismo* [en línea] Galería Blanca Soto. 2014. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.galeriablancasoto.com/transracialismo-che-marchesi>>

Marina Abramović. *Seven Easy Pieces* [en línea] Guggenheim. . 2005. [Consulta: 29 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/>>

Masques, *Pekin Opera facing designs & réalité augmentée. (Exposición del 6 de septiembre de 2014 al 18 de octubre de 2014)* [en línea] Michel Rein. . 2014. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://michelrein.com/en/artistes/expositions/12/%20ORLAN>>

Medicine Man [en línea] Wellcome Collection. . [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<https://wellcomecollection.org/press/medicine-man/?image=35>>

MIZOTA, Sharon. *Catherine Opie: From the Outside In* [en línea] Kcet. 2013. [Consulta: 28 septiembre 2016]. Disponible en: <<https://www.kcet.org/shows/artbound/catherine-opie-from-the-outside-in>>

Mondial du Tatouage [en línea] . 2015. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.mondialdutatouage.com/>>

MOSCOSO [COM.], Javier. *Skin. (Exposición del 10 de junio de 2010 al 26 de septiembre de 2010)* [en línea] 2010. [Consulta: 26 octubre 2016]. Disponible en: <<https://wellcomecollection.org/exhibitions/skin>>

MULATERO, Ivana. *Interview à propos de «sk-interfaces»* [en línea] Noema. 2011. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://noemalab.eu/ideas/interview/interview-a-propos-de-sk-interfaces/>>

NAMAN, Wes. *Invisible Tape Series* [en línea] Wes Naman. [sin fecha]. [Consulta: 18 octubre 2016 a]. Disponible en: <<http://wesnamanphotography.com/invisible-tape-series/>>

NAMAN, Wes. *Rubber Band Series* [en línea] Wes Naman. [sin fecha]. [Consulta: 18 octubre 2016 b]. Disponible en: <<http://wesnamanphotography.com/rubber-band-series/>>

Naturhistorisches Museum Wien [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <http://www.nhm-wien.ac.at/forschung/anthropologie/pathologisch-anatomische_sammlung_im_narrenturm>

NITSCH, Hermann. *Action painting* [en línea] Hermann Nitsch. 2000. [Consulta: 25 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.nitsch.org/index-en.html>>

NITSCH, Hermann. *Looking at the exhibition and the installations* [en línea] Hermann Nitsch. 2002. [Consulta: 25 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.nitsch.org/index-en.html>>

Nuancier. (Exposición del 12 de octubre de 2015 al 31 de diciembre de 2015) [en línea] Auvergne.fr. . 2015. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.auvergne.fr/content/exposition-pierre-david-region-auvergne>>

O'BRIEN, Martin. [en línea] Martin O'Brien. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.martinobrienperformance.com/performance.html>>

O'BRIEN, Martin y ATHEY, Ron. *Dialogue between Martin O'Brien and Ron Athey* [en línea] Martin O'Brien. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.martinobrienperformance.com/dialogue-with-ron-athey.html>>

O'BRIEN, Martin y ROSE, Sheree. *Dialogue with Sheree Rose* [en línea] Martin O'Brien. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.martinobrienperformance.com/dialogue-with-sheree-rose.html>>

Oculus Rift [en línea] Oculus VR. . [sin fecha]. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://www3.oculus.com/en-us/rift/>>

Organovo Holdings Inc [en línea] Organovo. . [sin fecha]. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.organovo.com>>

ORLAN. *Bio- Art. Harlequin Coat* [en línea] Orlan. [sin fecha]. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/bio-art/>>

ORLAN. *Holy Schroud - Saint Suaire* [en línea] Orlan. 1993. [Consulta: 26 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/works/mixed-media/>>

ORLAN. *Manifesto of Carnal Art* [en línea] Orlan. [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.orlan.eu/texts/>>

Peau. (Exposición del 16 de junio de 2011 al 29 de abril de 2012) [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 26 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.museedelamain.ch/fr/317/PEAU#321>>

PERJOVSCHI, Dan. [en línea] Dan Perjovschi. [sin fecha]. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.perjovschi.ro/>>

Preserve your tattoos. Preserve the artwork, the story or the emotional value [en línea] Walls and Skin. . [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.wallsandskin.com/preserveyourtattoos/>>

Prière de toucher. (Exposición del 12 de febrero de 2016 al 16 de mayo de 2016) [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 26 octubre 2016]. Disponible en: <http://www.tinguely.ch/fr/ausstellungen_events/ausstellungen/2016/Priere-de-toucher.html>

RFID Toys [en línea] . 2005. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.rfidtoys.net/>>

ROBLES-ÁNGEL, Claudia. *Claudia Robles-Ángel* [en línea] Claudia Robles-Ángel. [sin fecha]. [Consulta: 2 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.claudearobles.de/>>

ROWELL, Amanda. [en línea] Roslyn Oxley9 Gallery. 2012. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.roslynoxley9.com.au/news/releases/2012/02/09/210/>>

SHAPIRO, Alan N. «*I Bring Philosophy and Biotechnology into the Sphere of Art*»: Polona Tratnik interviewed by Alan N. Shapiro [en línea] Alan Shapiro. 2014. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.alan-shapiro.com/polona-tratnik-interviewed-by-alan-n-shapiro/>>

Shiftr.io [en línea] Shiftr.io. . [sin fecha]. [Consulta: 7 noviembre 2016]. Disponible en: <<https://shiftr.io/>>

SIERRA, Santiago. *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada. Calle Regina, 51. México D.F., México. Mayo de 1998* [en línea] Santiago Sierra. [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016 a]. Disponible en: <http://www.santiago-sierra.com/982_1024.php?key=3>

SIERRA, Santiago. *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas. El Gallo Arte Contemporáneo. Salamanca, España. Diciembre de 2000* [en línea] Santiago Sierra. [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016 b]. Disponible en: <http://www.santiago-sierra.com/200014_1024.php>

SIERRA, Santiago. *Línea de 250 centímetros tatuada sobre 6 personas remuneradas. Espacio Aglutinador. Habana, Cuba. Diciembre de 1999* [en línea] Santiago Sierra. [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016 c]. Disponible en: <http://www.santiago-sierra.com/996_1024.php>

SPOSATO, Federico. [en línea] Federico Sposato. Pay x Piel. [sin fecha]. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.federicosposato.com/pay-x-piel.html>>

STELARC. *Prosthetic Head* [en línea] Stelarc. 2003. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://stelarc.org/?catID=20241>>

STELARC. *Prosthetic Head: Intelligence, Awareness and Agency* [en línea] Neme. 2004. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.neme.org/texts/prosthetic-head>>

STELARC. *Ear on arm. Engineering internet organ* [en línea] Stelarc. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016 a]. Disponible en: <<http://stelarc.org/?catID=20242>>

STELARC. *Earlier Statements* [en línea] Stelarc. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016 b]. Disponible en: <<http://stelarc.org/?catID=20317>>

STELARC. *Shadow suspension. Stelarc & Havve Fjell* [en línea] Stelarc. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016 c]. Disponible en: <<http://stelarc.org/?catID=20342>>

STELARC. *Spinning / Breathing: Event for multiple suspensions* [en línea] Stelarc. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016 d]. Disponible en: <<http://stelarc.org/?catID=20328>>

STELARC. *Suspensions* [en línea] Stelarc. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016 e]. Disponible en: <<http://stelarc.org/?catID=20316>>

Stelarc: *Fraktales Fleisch* [en línea] Sterneck. . [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.sterneck.net/ritual/stelarc-fleisch/index.php>>

Steve Haworth [en línea] Steve Haworth. . [sin fecha]. Disponible en: <<http://www.stevhaworth.com/>>

SUZUKI, Ryoko. *Bind* [en línea] Ryoko Suzuki. [sin fecha]. [Consulta: 18 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.ryokobo.com/contents/bind.html>>

SymbioticA. *The Centre of Excellence in Biological Arts School of Anatomy and Human Biology at the University of Western Australia* [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.symbiotica.uwa.edu.au/>>

Tattoo Recognition (Audio) [en línea] FBI. Federal Bureau of Investigation. . 2015. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.fbi.gov/audio-repository/news-podcasts-thisweek-tattoo-recognition.mp3/view>>

Tattoo Recognition Technology-Challenge (Tatt-C) [en línea] NIST. National Institute of Standards and Technology. . 2014. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.nist.gov/programs-projects/tattoo-recognition-technology-challenge-tatt-c>>

Test-Lab: Intimate interfaces. (Evento realizado el 10 de diciembre de 2009) [en línea] V2_Lab. . 2009. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <http://v2.nl/events/test_lab-intimate-interfaces>

The Robert Mapplethorpe Foundation [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.mapplethorpe.org/>>

The Tissue Culture and Art Project [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.tca.uwa.edu.au/index.html>>

THE TISSUE CULTURE AND ART y STELARC. *1/4 Scale Ear* [en línea] Stelarc. 2003a. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://stelarc.org/?catID=20240>>

THE TISSUE CULTURE AND ART y STELARC. *Extra Ear - 1/4 Scale* [en línea] The Tissue Culture and Art. 2003b. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <http://www.tca.uwa.edu.au/extra/extra_ear.html>

The xNT implantable NFC chip [en línea] Indiegogo. . [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<https://www.indiegogo.com/projects/the-xnt-implantable-nfc-chip#/>>

TORRES [COM.], Juan Jesús. *Pensar (siempre) el tiempo. (Exposición)* [en línea] El Butrón. 2016. [Consulta: 17 octubre 2016]. Disponible en: <<https://elbutron.com/2016/02/15/pensar-siempre-el-tiempo-viernes-19-febrero-20h/>>

Touch Research Institute [en línea] . [sin fecha]. [Consulta: 26 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www6.miami.edu/touch-research/Index.html>>

TRATNIK, Polona. *37°C* [en línea] Polona Tratnik. 2001. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.polona-tratnik.si/37C.htm>>

TRATNIK, Polona. *Hair In Vitro / Las in vitro* [en línea] Polona Tratnik. 2010a. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.polona-tratnik.si/hairinvitro.html>>

TRATNIK, Polona. *Hair In Vitro / Las in Vitro (Microfotografías)* [en línea] Polona Tratnik. 2010b. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.polona-tratnik.si/hairinvitrophotosmicro.html>>

TRATNIK, Polona. *Hair In Vitro /Las in Vitro (Fotografías)* [en línea] Polona Tratnik. 2010c. [Consulta: 1 noviembre 2016]. Disponible en: <<http://www.polona-tratnik.si/hairinvitrophotos.html>>

TRATNIK, Polona. *Microcosm* [en línea] Polona Tratnik. [sin fecha]. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.polona-tratnik.si/microcosm.htm>>

Two incarnations of «Vanitas: Flesh Dress» [en línea] Walker Art Center. . 2011. [Consulta: 19 octubre 2016]. Disponible en: <<http://blogs.walkerart.org/visualarts/2011/03/22/1965/>>

WARWICK, Kevin. *Projecto Cyborg 1.0* [en línea] Kevin Warwick. [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016 a]. Disponible en: <<http://www.kevinwarwick.com/project-cyborg-1-0/>>

WARWICK, Kevin. *Projecto Cyborg 2.0* [en línea] Kevin Warwick. [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016 b]. Disponible en: <<http://www.kevinwarwick.com/project-cyborg-2-0/>>

WATTS, Elena. *High-Tech Tattoos Redefine Health Care Solutions* [en línea] UTNews. The University of Texas at Austin. 2013. [Consulta: 20 enero 2017]. Disponible en: <<http://news.utexas.edu/2013/06/07/high-tech-tattoos-redefine-health-care-solutions>>

WOOLFORD, Atzori. *Extended-Body: Interview with Stelarc* [en línea] Stanford University. [sin fecha]. [Consulta: 10 abril 2016]. Disponible en: <http://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html>

xNTi [xNT Tag + Injection Kit] [en línea] Dangerous Things. . [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016]. Disponible en: <<https://dangerousthings.com/shop/xnt-ntag216-2x12mm-glass-tag/>>

YONG, Cheng. *Consultation* [en línea] Imagine Gallery. 2006. [Consulta: 25 septiembre 2016]. Disponible en: <<http://www.imagine-gallery.com/artists/cheng-yong/>>

Zane Berzina. *Pojects* [en línea] Zane Berzina. . [sin fecha]. [Consulta: 27 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.zaneberzina.com/Projects.htm>>

ZPIRA, Lukas. *Bødy Hactivism : Manifestø* [en línea] Lukas Zpira. [sin fecha]. [Consulta: 5 octubre 2016 a]. Disponible en: <<https://lukaszpira.wordpress.com/body-hactivism-manifesto/>>

ZPIRA, Lukas. *M.A.T.S.I* [en línea] Hacking the future. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016 b]. Disponible en: <<http://www.hackingthefuture.org/main.htm>>

ZPIRA, Lukas. *Putting an end with Baudrillard* [en línea] Hacking the future. [sin fecha]. [Consulta: 4 octubre 2016 c]. Disponible en: <<http://www.hackingthefuture.org/main.htm>>

Bibliografía de referencia

Libros

AHMEN, Sara y STACEY, Jackie. *Thinking through the skin*. 1ª ed. London / New york: Routledge, 2001. ISBN 978-0-415-22356-0.

AZPEITIA, M., BARRAL, M., DÍAZ, L., GONZÁLEZ CORTÉS, T., MORENO, E. y YAGO, T. *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. 1ª ed. Barcelona: Icaria, 2001. ISBN 84-7426-514-2.

BALLESTER BUIGUES, Irene. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. 1ª ed. Gijón: Trea, 2012. ISBN 978-84-9704-573-5.

BAUDRILLARD, Jean. *La transparencia del mal : ensayo sobre los fenomenos extremos*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama, 1993. ISBN 84-339-1345-X.

BENITO CLIMENT, José Ignacio. *El Arte-Carnal en Orlan. Hacia una estética del sacrificio*. 1ª ed. Madrid: Devenir, 2013. ISBN 978-84-92877-51-5.

BRYAN-WILSON, Julia, HEATHFIELD, Adrian y ROSENTHAL, Stephanie. *Ana Mendieta. Traces*. 1ª ed. London: Hayward Publishing, 2014. ISBN 978-1-85332-317-1.

BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 2006. ISBN 84-493-1880-7.

CELANT, Germano. *Marina Abramović. Public body. Instalations and objects. 1965-2001*. 1ª ed. Milano: Charta, 2001. ISBN 88-8158-295-3.

CHARCOT, Jean Martin. *Histeria. Lecciones del martes*. 1ª ed. Jaén: Ediciones del lunar, 2003. ISBN 84-95331-14-4.

CORTÉS, José Miguel G. y PÉREZ, David. *Intertextos y contaminaciones. Contemporaneidad y clasicismo en el arte*. 1ª ed. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, 1999. ISBN 84-482-2059-5.

DEBROISE, Olivier, FALCÓN, Tatiana, GARCÍA DE GERMENOS, Pilar, MACÍAS, Vania, MEDINA, Cuauhtémoc, MORALES, Lourdes, NAVARRETE CORTÉS, Alejandro y VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. *La Era de la Discrepancia: Arte y Cultura Visual en México, 1968-1997 / The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico, 1968-1997*. 1ª ed. México: Turner / UNAM-Universidad Nacional autónoma de México, 2007. ISBN 978-968-9056-00-3.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que Vemos Lo Que Nos Mira*. 1ª ed. Buenos Aires: Manantial, 2010. ISBN 978-987-500-009-4.

DOPICO, Lola. *Terceira Conferencia Internacional de Arte Electrónico e Dixital Conectando fronteiras: arte, tecnología, ciencia e sociedade. Actas Congreso Internacional Artech 2006*. 1ª ed. Vigo: Universidad de Vigo, 2006. ISBN 84-8158-334-0.

DUPLAIX, Sophie. *Gina Pane. Terre - Artiste - Ciel*. 1ª ed. France: Actes Sud Editions, 2012. ISBN 978-2-330-00510-8.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. 2ª ed. Madrid: Siglo XXI, 2005a. ISBN 978-84-323-1203-8.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. 5ª ed. Madrid: Siglo XXI, 2005b. ISBN 978-84-323-1204-5.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. 3. El cuidado de sí*. 4ª ed. Madrid: Siglo XXI, 2005c. ISBN 978-84-323-1205-2.

LEMMA, Alessandra. *Under the skin: a psychoanalytic study of body modification*. 1ª ed. New York: Routledge, 2010. ISBN 978-0-415-48569-2.

MAFFESOLI, Michel. *Ensayos sobre la violencia banal y fundadora*. 1ª ed. Buenos Aires: Dedalus, 2012. ISBN 978-987-28200-0-8.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. 1ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1973. ISBN 84-322-0099-9.

MILLER, William Ian. GÓMEZ CRESPO, Paloma (trad.). *Anatomía del asco*. 1ª ed. Madrid: Grupo Santillana, 1999. ISBN 84-306-0017-5.

NANCY, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo ; extensión del alma*. [en línea] 2ª ed. Buenos Aires: La Cebra, 2010. Disponible en: <978-987-22884-5-7>.

NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral. (Tratados I y II)*. 1ª ed. Valencia: Universitat de València, 1995. ISBN 978-84-370-1965-9.

ONG, Walter J. *The Presence of the Word. Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. 1ª ed. New Haven / London: Yale University Press, 1967. ISBN 978-0-300-09973-7.

PIAZZA, Pierre. *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*. 1ª ed. Paris: Karthala, 2011. ISBN 978-2-8111-0550-1.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Corpus solus : para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. 1ª ed. Madrid: Siruela, 2003. ISBN 84-7844-631-1.

ROUDINESCO, Élisabeth. *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 2009. ISBN 978-84-339-6285-0.

RUS BOJAN, María, CASSIN, Alessandro, MCEVILLE, Thomas, CHARLEMAGNE, Palestine, ANDERSON, Laurie, LELIK, Timea, LOGAR, Tevz, PISLAK, Lena y REUTER, John. *Whispers. Ulay on Ulay*. 1ª ed. Amsterdam: Valiz Foundation, 2014. ISBN 978-90-78088-72-1.

SPITZNER, Pierre, NAYRAL, Sylvie, BLON, Phillippe, BANN, Stephen y REY, Jean-Michel. *Voir : la collection Spitzner*. 1ª ed. Tressan: Antigone-Mobilum, 1998. ISBN 978-2-86432-370-9.

TILLES, Gérard y WALLACH, Daniel. *Le Musée des moulages de l'hôpital Saint-Louis*. 1ª ed. Paris: Doin, 2006. ISBN 978-2-7040-0855-1.

VON DÜRING, Monika, DIDI-HUBERMAN, Georges y POGGESI, Marta. *Encyclopaedia Anatomica. Museo La Specola Florence*. 1ª ed. Cologne: Taschen, 1999. ISBN 978-3-8228-7613-8.

Sección de un libro

HARRISON, Chris, BENKO, Hrvoje y WILSON, Andrew D. "OmniTouch: wearable multitouch interaction everywhere". En: *UIST '11. Proceedings of the 24th annual ACM symposium on User interface software and technology*. [en línea] 1ª ed. California: ACM Digital Library, 2011. 1ª ed. pp. 441-450. [Consulta: 28 octubre 2016]. Disponible en: <<http://research.microsoft.com/en-us/um/people/benko/publications/2011/OmniTouch%20-%20UIST11%20camera%20ready.pdf>>. ISBN 978-1-4503-0716-1.

JIMÉNEZ, José. "«Ecce homo»: la muerte anticipada". En: CORTÉS, José Miguel G. y PÉREZ, David (eds.), *Intertextos y contaminaciones. Contemporaneidad y clasicismo en el arte*. 1ª ed. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, 1999. 1ª ed. pp. 13-30. ISBN 84-482-2059-5.

XIAOLAN, Xiao. "Beijing • New York • Shanghai: Continuation of Zhang Huan". En: *Zhang Huan. Down of Time*. [en línea] 1ª ed. Shanghai Art Museum, 2010. 1ª ed. [Consulta: 21 octubre 2016]. Disponible en: <<http://www.zhanghuan.com/ShowText.asp?id=46&sClassID=1>>. ISBN 978-7-5321-3742-8.

Artículos

AMORÓS BLASCO, Lorena. "Ante la bofetada de lo Real". *Revista de Occidente*. vol. 297, pp. 26-42. 2006. ISSN 0034-8635.

BRUCHER, Rosemarie. "Günter Brus' «Zerreißprobe» und die Tradition christlicher Selbstopfer". *Studia austriaca*. vol. XXI, pp. 155-174. 2013. ISSN 1593-2508.

CAMPIGLIA, María. "Teresa Margolles. Reiterar la violencia". *BRAC - Barcelona Research Art Creation*. vol. 2, no. 1, pp. 100-125. 2014. ISSN 2014-8992. DOI 10.4471/brac.2014.04.

CLARKE, Julie. "Face-Off, Stelarc Interview". *Meanjin: New Writing in Australia, Portraits of the Artist*. vol. 64, no. 1-2, pp. 163-169. 2005a. ISSN 0025-6293.

CLARKE, Julie. "Stelarc's Prosthetic Head". *Ctheory*. [en línea] vol. 1000 Days of Theory. 2005b. [Consulta: 4 octubre 2016]. Disponible en: <<http://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14458/5300>>. ISSN 1190-9153.

DONNARUMMA, Marco. "Fractal Flesh — Alternate Anatomical Architectures. Interview with Stelarc". *eContact!*. [en línea] vol. 14, no. 2. 2012. [Consulta: 2 noviembre 2016]. Disponible en: <http://econtact.ca/14_2/donnarumma_stelarc.html>.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. "El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro". *Revista de Occidente*. vol. 297, pp. 7-25. 2006. ISSN 0034-8635.

MARIANI, Amelia. "Zhang Huan's Big Buddha: Ten Years Later". *Yishu*. vol. 11, no. 4, pp. 56-61. 2012. ISSN 1683-3082.

PIJNAPPEL, Johan. "Marina Abramović. Reflections on the mental and physical conditioning of the artist". *Art & design*. vol. 38, pp. 49-51. 1994. ISSN 0267-3991.

SCOTT BRAY, Rebecca. "En piel ajena: The work of Teresa Margolles". *Law Text Culture*. vol. 11, pp. 13-50. 2007. ISSN 1332-9060.

STILES, Kristine. "Shaved Heads and Marked Bodies: Representations from Cultures of Trauma". *Peuples méditerranéens*. vol. 64/65, pp. 95-117. 1993. ISSN 0399-1253.

VILLERÉ, Mariel. "Refashioning the microbial body". *Thresholds (MIT Department of Architecture)*. vol. 42, pp. 60-69. 2013. ISSN 1091-711X.

YINGHUA HUAN, Carol. "How it Appears". *Frieze*. pp. 98-103. 2010. ISSN 0962-0672.

Catálogos de exposiciones

À fleur de peau : le moulage sur nature au XIX^e siècle. (Exposición realizada en París (Francia), Musée d'Orsay, del 29 de octubre de 2001 al 27 de enero de 2002; Leeds (Reino Unido), Henry Moore Institute, del 16 de febrero al 19 de mayo de 2002; Hamburgo (Alemania), Hamburger Kunsthalle, del 14 de junio al 1 de septiembre de 2002; Ligornetto (Suiza), Museo Vela, Office fédéral de la Culture, del 14 de septiembre de 2002 al 17 de noviembre de 2002). 1ª ed. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, . 2001. ISBN 2-7118-4246-0.

BAUDSON, Michel, DEHÒ, Valerio, TRONCHE, Anne y VESCOSO, Marisa. *Gina Pane. Opere 1968-1990*. (Exposición realizada en Reggio Emilia (Italia), Chiostri di San Domenico, del 30 de octubre de 1998 al 17 de enero de 1999). 1ª ed. Milano: Charta, 1998. ISBN 978-88-8158-194-8.

BAUDSON, Michel y VESCOVO, Marisa. *Gina Pane*. (Exposición realizada en Troyes (Francia), Cadran Solaire, del 29 de septiembre de 1990 al 2 de diciembre de 1990; Corbeil-Essonnes (Francia), Centre d'art contemporain, del 8 de diciembre de 1990 al 26 de enero de 1991; Países del Loira (Francia), Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire, del 15 de febrero de 1991 al 24 de marzo de 1991). 1ª ed. Troyes. France: Cadran Solaire, 1990. ISBN 2-908116-01-4.

COHEN, Françoise y DE LOISY, Jean. *Jana Sterbak. Condition Contrainte*. (Exposición realizada en Nîmes (Francia), Musée d'Art contemporain de Nîmes, del 20 de octubre de 2006 al 7 de enero de 2007). 1ª ed. Arles: Actes Sud, 2006. ISBN 2-7427-6330-9.

COTTINGHAM, Laura, COLLIN, Françoise y LETTURCQ, Armelle. *Vraiment. Féminisme et art*. (Exposición realizada en Grenoble (Francia), Centre national d'art contemporain de Grenoble, del 5 de abril de 1997 al 25 de mayo de 1997). 1ª ed. Grenoble: Magasin, 1997. ISBN 978-2-906732-49-0.

DISERENS [COM.], Corinne. *Velleitas. Jana Sterbak*. (Exposición celebrada en Saint-Etienne (Francia), Musée d'Art Moderne, del 27 de junio de 1995 al 17 de septiembre de 1995; Barcelona (España), Fundació Antoni Tàpies, del 6 de octubre de 1995 al 10 de diciembre de 1995; Londres (Reino Unido), Serpentine Gallery, del 17 de enero al 3 de marzo de 1996). 1ª ed. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995. ISBN 978-84-88786-07-4.

HAGENS, Gunther von. *Prof. Gunther von Hagens' body worlds. The anatomical exhibition of real human bodies*. (Exposición itinerante en diversas ciudades europeas, presentada por vez primera en Japón en el año 1995). 4ª ed. Singapore: Arts & Sciences, 2003. ISBN B000AYJDC2.

Jana sterbak. De la performance al vídeo. (Exposición realizada en Vitoria-Gasteiz (España), Artium, Centro-Museo Vasco de Arte contemporáneo, del 18 de mayo de 2006 al 3 de septiembre de 2006). 1ª ed. Vitoria-Gasteiz: Artium, . 2006. ISBN 84-934856-2-4.

Kiss, kiss, bang, bang : arte eta feminismoaren 45 urte = 45 años de arte y feminismo = 45 years of art and feminism. (Exposición realizada en Bilbao (España), Museo de Bellas Artes de Bilbao, del 9 de junio de 2007 al 9 de septiembre de 2007). 1ª ed. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, . 2007. ISBN 978-84-96763-06-7.

L'Art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours. (Exposición celebrada en Marsella (Francia), Mac, galeries contemporaines des Musée de Marseille, del 6 de julio de 1996 al 15 de octubre de 1996). 1ª ed. Marseille: Musées de Marseille, . 1996. ISBN 2-7118-3210-4.

Tesis doctorales

CHINCHÓN ESPINO, Alberto. *Las acciones del Accionismo Vienés: estudio de los límites representacionales y de los procesos de mitificación a través de los documentos videográficos*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Bellas Artes. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.

MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, Gabriela. *De la violencia a la cruel espectralidad en la obra de Teresa Margolles*. [en línea] Tesis doctoral inédita. Santiago de Querétaro. México: Universidad Autónoma de Querétaro. Facultad de Bellas Artes, 2011. [Consulta: 26 octubre 2016]. Disponible en: <<http://ri.uaq.mx/bitstream/123456789/2330/1/RI001289.PDF>>.